

Министерство культуры и архивов Иркутской области
ФГБОУ ВО «Иркутский государственный университет»
ГБПОУ Иркутский областной колледж культуры
XV Научно-практическая конференция «За культуру и образование»

**Формирование комплексного методического обеспечения
образовательного процесса – условие качества подготовки
конкурентоспособных специалистов**

С любовью к профессии

Методические рекомендации преподавателей
образовательных учреждений сферы культуры и искусства СПО

Часть 2

Иркутск 2017

УДК 37.377

ББК 74.5

Печатается по решению НМС ИОКК Протокол № 4 от 18 апреля 2017 г.

Рекомендовано к печати центром непрерывного образования ФГБОУ ВО «Иркутский государственный университет»

Рецензент:

Монжиевская В.В., директор Центра непрерывного образования факультета психологии ФГБОУ ВПО «Иркутский государственный университет», Заслуженный учитель РФ, к.п.н., научный консультант ИОКК

Составители:

Савченко Ирина Валериевна, Коршунова Ольга Валерьевна

С любовью к профессии: методические рекомендации преподавателей образовательных учреждений сферы культуры и искусства СПО. В 2 ч. Часть 2. / ГБПОУ Иркутский областной колледж культуры; сост. Савченко И.В., Коршунова О.В. – Иркутск, 2017. – 991 с.

Во второй части методических рекомендаций представлены материалы преподавателей специальных дисциплин образовательных учреждений сферы культуры и искусства СПО для повышения качества образовательного процесса, авторские разработки, рекомендации, педагогический опыт, методика организации самостоятельной работы студентов.

Пособие будет интересно преподавателям и студентам образовательных учреждений сферы культуры и искусства. Цель методических рекомендаций – обобщение опыта.

Решение о публикации принимается жюри конкурса, которое оставляет за собой право производить сокращения и редакционные изменения работ. Составители сборника не несут ответственности за полноту содержания и достоверность информации и материалов. Персональную ответственность за содержание материалов, точность цитирования, библиографическую информацию несут авторы

Содержание

Введение	4
Часть 1. Библиотекосведение	7
Беспалова О. Л. Методические рекомендации по организации внеаудиторной самостоятельной работы студентов по дисциплине «Библиотечный каталог»	7
Гильмуллина М. С. Разработка персональной выставки для подростков. Урок для студентов специальности «Библиотекосведение»	37
Дрожжина Г. С. Краеведческие библиографические продукты как часть информационных ресурсов библиотеки: методические указания для студентов библиотечного отделения по специальности 071202 «Библиотекосведение»	41
Казакова А. Н. «Литературные жмурки» как форма организации самостоятельной работы обучающихся	53
Малахова Е. В. Библиотечные выставки: методика подготовки, традиционные и инновационные формы	63
Познякова Е. В. Методическая разработка пилотного проекта «Учебный день в библиотеке» по специальности 53.02.08 Библиотекосведение	78
Харитоненко Г.Л. Психолого–педагогическое сопровождение работы с читателем: рекомендации в помощь начинающему библиотекаря	85
Хлобыстина И.А. Модель учебного занятия по курсу Программное обеспечение профессиональной деятельности	100
Часть 2. Музыкальное творчество	104
Аснер М. М. Современные подходы к преподаванию дисциплины «Народная музыкальная культура». Методические рекомендации и материалы	104
Бумбарь Т.Г. Роль выразительности в интерпретации музыкального произведения	111
Валеева Н.С. Задания по предмету «Музыкальная литература» для самостоятельной работы студентов специализации «Инструментальное исполнительство»	114
Давлетова Р.Р. Мотивация учебной деятельности, ее виды и роль в обучении. Методическая работа	122
Давлетова Р.Р. Развитие ритмического слуха на уроках сольфеджио и ритмики (на начальном этапе музыкального воспитания)	143
Денисова С. Ю. История фортепианного искусства, ремонт клавишных инструментов. Сборник лекций по учебной дисциплине (часть 1)	179
Иваненкова А. И. Основные черты афроамериканского фольклора. Условия становления и бытования	227
Ковалёва В.В., Лацкова А.В. Что слышно в мелодии? Методическое пособие по решению гармонических задач	231
Корякина И. В., Пермьякова Е. В. Музыка – душа моя. Международная Олимпиада по музыкальной литературе и слушанию музыки	240
Луценко О. Т. Развитие комплексного восприятия музыкального материала через психофизические действия. Методические рекомендации для преподавателей и студентов	259
Куркина Е.В. Истоки джаза	264
Лоскутов В.Б., Лоскутова Н.А. Материалы по организации самостоятельной работы студентов по МДК 03.01 Вокальный класс	306
Мазурок Ю. Д., Горшенин А. Д. Формирование коммуникативной и профессиональной компетенции студентов при изучении звукооператорского мастерства	335
Макарова Н.В. Рейтинговая система контроля и оценки знаний – как фактор, стимулирующий учебную деятельность обучающихся».	342
Мельник С. В. Формирование навыков чтения с листа интервалов и аккордов в музыкальных произведениях у обучающихся в классе фортепиано. (методические рекомендации для студентов СХНП)	351

Михалковская И.М. Из практики развития творческого мышления на занятиях по теоретическим дисциплинам начального и среднего звена музыкального образования. (Методические рекомендации)	357
Никишин М.В. Учебное пособие для студентов и преподавателей по МДК.03.01 Дирижирование, чтение партитур и работа с оркестром	366
Палеева С.Е. Специфика работы по курсу фортепиано для специальности «Инструментальное исполнительство». Методическая разработка	410
Перетолчина Н. А. Техника левой руки баяниста на начальном этапе обучения. Методические рекомендации	413
Плотникова Е.А. Народная музыкальная культура курс лекций по учебной дисциплине для студентов специальности 53.02.05 «Сольное и хоровое народное пение»	419
Потемкина Н. К. Методические рекомендации к формированию музыкального слуха у студентов исполнительских специальностей ССУЗов	504
Рябчинская С.А. Методическая основа изучения аккомпанементов для специальности «Хоровое дирижирование»	509
Сас Т. В. Методические рекомендации по организации самостоятельной внеаудиторной работы обучающихся для специальности 53.02.05 Сольное и хоровое народное пение углубленной подготовки. ОП.05. Гармония	512
Терёшина Е.Ю. Теория степеней родства тональностей в контексте преподавания гармонии в музыкальном колледже	532
Трясунова О.М. Развитие музыкально – ритмических способностей у студентов, изучающих предмет «Музыкальный инструмент» (фортепиано). Методические рекомендации	536
Тыщенко Е.С. Изучение исполнительского стиля аутентичного певца вторичной зоны заселения. Методическая разработка	555
Тыщенко Е.С. Народные сольные исполнители – носители русской песенной традиции в трудах отечественных исследователей XVIII–XX вв. Методическая разработка	564
Цвирова Л.В. Методические рекомендации для преподавателей ДШИ в работе над пьесами из сборника А. Зверева «Детский альбом» для балалайки и фортепиано	569
Чернова Р.Г. Вводные септаккорды. Методические рекомендации и указания по изучению темы в курсе гармонии	572
Чиркова О.А. Влияние клавирных сюит И.С. Баха на становление сонатной формы. Методические рекомендации	579
Юсупова Е.В. Исполнение произведений Ф.Шопена	587
Яковкина И.Г. Областные певческие стили. Курс лекций	594
Яковлева Ю.Н. Использование мультимедийных образовательных ресурсов на уроках в ДМШ и ДШИ в курсе Учебной практики «Педагогическая работа» по предмету «Музыкальная литература»	654
Часть 3. Народное художественное творчество	658
Бавтрикова И.В. Учебно-методическое пособие Раздел «Логика речи»	658
Денисенко Д. А. Коррекция звуков устной речи («Р», «Рь») у взрослых	669
Иванова О.А. Изучение русского народного календаря на примере традиции астраханских липован Методическая разработка	679
Ковалева Е. И. Методика работы с любительским творческим коллективом. Сборник лекций	698
Кочева М.М. Методическое обеспечение социально- культурной деятельности. методические рекомендации для студентов специальности Социально- культурная деятельность	730
Никишина Н.В. Анимационная деятельность. Сборник заданий для самостоятельной работы студентов по специальности 51.02.02 Социально-культурная деятельность (по видам)	742
Порхун Н.А. Использование метода модерации в подготовке специалистов социально-культурной сферы. Мастер-класс	750
Порхун Н.А. Методические рекомендации к практическим занятиям. Учебная дисциплина ОП.01. Народное художественное творчество Специальность 51.02.02 Социально-культурная деятельность (по видам)	762

Черкасова Г.В. Теория и методика культурно-досуговой деятельности. Учебно-методическое пособие	774
Шаталова Л.В. Организация досуга подростков Методические рекомендации для студентов училищ и колледжей культуры	835
Шестакова О.В. Роль концертмейстера и особенности его работы со студентами театральных учебных заведений специализаций «Актёр драматического театра и кино»	838
Часть 4. Хореографическое творчество	841
Абрамова Ю. И. Методы педагогического воздействия на уроках классического танца	841
Богомягова С.Г. Упражнения для самостоятельного составления комплексов партерной гимнастики (для детей дошкольного возраста). Методическое пособие	862
Богомягова С.Г. Программные движения для самостоятельного составления отдельных учебных комбинаций у станка. Методическое пособие для студентов отделения «Хореографическое творчество»	872
Дегтерёва Н.В. Развитие танцевальных навыков у детей среднего школьного возраста на уроках классического танца в условиях школы искусств. Методические рекомендации	885
Мельник С.В. Встреча с танцем. Внеклассное мероприятие	892
Панченко Е.Н. Музыкально-ритмические игры для детей Учебно-методическое пособие для специальности 51.02.01. «Народное художественное творчество» по виду «Хореографическое творчество»	904
Рыбин Л. В. Игра. Особенности Зауралья. Учебное пособие для студентов по предмету «Хореографическое искусство Зауралья»	928
Серегина Л. В. Основы музыкальной грамоты и музыкально-двигательная подготовка хореографов с использованием технологии личностно-ориентированного подхода	950
Раздел 5. Художественное творчество	956
Григорук С.Н. Изображение сюжетной композиции «Кубанская ярмарка», используя приёмы Городецкой росписи: учебное пособие	956
Минько С.В. Фонд оценочных средств для проведения текущего контроля и промежуточной аттестации по учебной дисциплине ОД.02.08. «Пластическая анатомия» общеобразовательного цикла основной профессиональной образовательной программы по специальности: 54.02.02 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы»	968

Уважаемые читатели!

В нашем электронном сборнике работает система навигации:

1. Вы можете переходить к работам авторов из содержания, нажимая мышкой по названию статьи
2. Вы можете познакомиться с работой автора, кликнув по его фамилии из списка авторов
3. Вы можете перелистывать статьи авторов пользуясь меню – К следующей разработке, к предыдущей разработке
4. Вы можете попасть к содержанию непосредственно из колонтитула на каждой странице
5. К работам некоторых авторов прилагаются дополнительные материалы, если вы кликнете по ним, то откроются приложенные файлы

Введение

Учреждения среднего профессионального образования являются важным звеном в системе подготовки профессиональных кадров в сфере культуры и искусства. Здесь не только дают образование и готовят специалистов, но и разрабатывают образовательные стандарты, ведут работу по повышению квалификации и переподготовке кадров, апробируют новые образовательные программы, внедряют экспериментальные инновационные технологии и методы, а также сохраняют лучшие традиции отечественного образования в области культуры и искусства.

О высоком уровне подготовки специалистов свидетельствуют высокий процент поступления выпускников в профильные вузы, и то, что российские культура и искусство ценятся во всем мире, а российские музыканты, режиссеры, хореографы, художники составляют золотой фонд нации и результаты их творчества входят в мировую сокровищницу культуры и искусств.

Базируясь на традиционных для страны принципах ранней профессионализации, российские колледжи культуры и искусств, кинематографии и телевидения, музыкальные, хореографические, художественные, театральные, библиотечные учебные заведения формируют необходимый комплекс творческих и практических навыков, являющихся основой для самостоятельной трудовой деятельности, публичного проявления успехов исполнителя на конкурсах и фестивалях и теоретического осмысления и обобщения накопленных практических навыков при дальнейшем обучении в вузе.

Преподаватели учебных заведений дают не только глубокие и разносторонние знания своим студентам, но и формируют качества, необходимые для профессионального успеха, инициируют и активизируют научно-исследовательскую деятельность обучающихся, расширяют их кругозор и учат работать в коллективе.

Это обеспечивается тем, что большинство преподавателей систематически повышают свой профессионализм, стремясь получить высшую квалификационную категорию, научные и почетные звания, звания лауреатов международных и всероссийских конкурсов, а также имеют огромный опыт работы с одаренными студентами, которым они делятся с нами на страницах этого сборника.

Наши авторы:

1. [Абрамова Юлия Иннокентьевна, преподаватель хореографических дисциплин, ГБПОУ Иркутский областной колледж культуры, г. Иркутск](#)
2. [Аснер Марина Михайловна, преподаватель ГБПОУ Иркутский музыкальный колледж имени Ф. Шопена, г. Иркутск](#)
3. [Бавтрикова Ирина Вячеславовна, преподаватель, ГПОУ ТО «Тульский областной колледж культуры и искусства», г. Тула](#)

К содержанию

4. Беспалова Ольга Леонтьевна, преподаватель библиотечных дисциплин, Заслуженный учитель РФ, ГПОУ «Кемеровский областной колледж культуры и искусств», г. Кемерово
5. Богомяккова Светлана Геннадьевна, преподаватель хореографических дисциплин, ГБПОУ Иркутской области «Братское музыкальное училище», г. Братск
6. Бумбарь Татьяна Георгиевна, зав. отделения педагогической практики, преподаватель высшей категории отделения «Фортепиано», ГККП «Музыкальный колледж им.Биржан сала, г. Кокшетау»
7. Валеева Н.С. ГБПОУ Иркутский музыкальный колледж имени Ф. Шопена, г. Иркутск
8. Гильмуллина Миляуша Салиховна, преподаватель, ГБПОУ КК «Краснодарский краевой колледж культуры», ст. Северская
9. Горшенин Александр Дементьевич, преподаватель музыкального звукооператорского мастерства, ГПОУ «Саратовский областной колледж искусств», г. Саратов
10. Григорук Светлана Николаевна, преподаватель предметно-цикловой комиссии «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», ГБПОУ КК «Краснодарский Краевой колледж культуры», ст. Северская
11. Давлетова Розалия Рашитовна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, помощник директора, ГБПОУ Республики Саха (Якутия) «Якутский музыкальный колледж (училище) им. М.Н. Жиркова», г. Якутск
12. Дегтерёва Наталья Викторовна, преподаватель хореографических дисциплин, ГБПОУ Иркутский областной колледж культуры, г. Иркутск
13. Денисенко Диана Александровна, преподаватель, ОГПОБУ Иркутское театральное училище, г. Иркутск
14. Денисова Светлана Юрьевна, преподаватель, филиал ГПОУ «Саратовский областной колледж искусств» в г. Марксе
15. Дрожжина Галина Семеновна, преподаватель библиотечных дисциплин, Заслуженный работник культуры РФ, ГБПОУ Иркутский областной колледж культуры, г. Иркутск
16. Иваненкова Анастасия Ивановна, преподаватель, ОБПОУ «Курский музыкальный колледж имени Г. В. Свиридова», г. Курск
17. Иванова Ольга Анатольевна, преподаватель, ГБПОУ Астраханской области «Астраханский колледж культуры и искусства», г. Астрахань
18. Казакова Анна Николаевна, преподаватель, Обоянский филиал ОБПОУ «Курский колледж культуры», г. Обоянь
19. Ковалёва Виктория Владимировна, преподаватель, ГПОУ «Саратовский областной колледж искусств», г. Саратов
20. Ковалева Елена Ивановна, преподаватель, ГБ ПОУ «Воронежское областное училище культуры имени А. С. Суворина», г. Бобров
21. Корякина Ирина Викторовна, преподаватель, ГБПОУ СО «Свердловский мужской хоровой колледж», г. Екатеринбург
22. Кочева Марина Михайловна, преподаватель СКД, ГБПОУ Иркутский областной колледж культуры, г. Иркутск
23. Куркина Елена Владимировна, преподаватель, ГПОУ ТО «Тульский областной колледж культуры и искусства», г. Тула
24. Лацкова Алла Владимировна, преподаватель, ГПОУ «Саратовский областной колледж искусств», г. Саратов
25. Лоскутов Вячеслав Борисович, преподаватель, ГБПОУ ИО «Иркутский региональный колледж педагогического образования», г. Иркутск
26. Лоскутова Наталья Андреевна, концертмейстер, ГБПОУ ИО «Иркутский региональный колледж педагогического образования», г. Иркутск

К содержанию

27. Луценко Ольга Тимофеевна, преподаватель, ОГПОБУ Иркутское театральное училище, г. Иркутск
28. Мазурок Юрий Дмитриевич, преподаватель музыкального звукооператорского мастерства, ГПОУ «Саратовский областной колледж искусств», г. Саратов
29. Макарова Наталья Васильевна, преподаватель, председатель предметно-цикловой комиссии «Общего фортепиано», ОБПОУ «Курский музыкальный колледж имени Г. В. Свиридова», г. Курск
30. Малахова Елена Вячеславовна, преподаватель, Обоянский филиал ОБПОУ «Курский колледж культуры», г. Обоянь
31. Мельник Светлана Владимировна, преподаватель предметно-цикловой комиссии «Общего фортепиано», ОБПОУ «Курский музыкальный колледж имени Г. В. Свиридова», г. Курск
32. Минько Светлана Валентиновна, преподаватель, ГБПОУ КК «Краснодарский Краевой колледж культуры», ст. Северская
33. Михалковская И.М. ГБПОУ Иркутский музыкальный колледж имени Фридерика Шопена
34. Никишин Михаил Владимирович, преподаватель, ГБ ПОУ «Воронежское областное училище культуры им. А.С. Суворина», г. Бобров
35. Никишина Наталья Владимировна, преподаватель, ГБ ПОУ «Воронежское областное училище культуры им. А.С. Суворина», г. Бобров
36. Палеева Светлана Евгеньевна, преподаватель предметно-цикловой комиссии «Общего фортепиано», ОБПОУ «Курский музыкальный колледж имени Г. В. Свиридова», г. Курск
37. Панченко Евгения Николаевна, преподаватель хореографических дисциплин, ГБПОУ Иркутской области «Братское музыкальное училище», г. Братск
38. Перетолчина Надежда Александровна, преподаватель музыкальных дисциплин, ГБПОУ Иркутский областной колледж культуры, г. Иркутск
39. Пермякова Елена Валерьевна, преподаватель, ГБПОУ СО «Свердловский мужской хоровой колледж», г. Екатеринбург
40. Плотникова Елена Александровна, заведующая учебной частью, преподаватель, ГБПОУ «Курганский областной колледж культуры», г. Курган
41. Познякова Елена Владимировна, преподаватель, ГПОУ «Саратовский областной колледж искусств», г. Саратов
42. Порхун Наталья Анатольевна, преподаватель, заведующая заочным отделением, преподаватель, ГБПОУ РБ Башкирский республиканский колледж культуры и искусства, г. Стерлитамак
43. Потемкина Наталия Кимовна, преподаватель, ГПОУ «Саратовский областной колледж искусств», г. Саратов
44. Рыбин Леонид Викторович, преподаватель высшей категории, ГБПОУ «Курганский областной колледж культуры», г. Курган
45. Рябчинская Светлана Александровна, преподаватель предметно-цикловой комиссии отделения «Общего фортепиано», ОБПОУ «Курский музыкальный колледж имени Г. В. Свиридова», г. Курск
46. Сас Татьяна Владимировна, начальник методического отдела колледжа, преподаватель, КГБ ПОУ «Минусинский колледж культуры и искусства», г. Минусинск
47. Серегина Лариса Васильевна, преподаватель хореографических дисциплин, ГПОУ «Саратовский областной колледж искусств», г. Саратов
48. Терёшина Е.Ю. ГБПОУ Иркутский музыкальный колледж имени Фридерика Шопена
49. Трясунова Ольга Михайловна, преподаватель музыкальных дисциплин, ГБПОУ Иркутский областной колледж культуры, г. Иркутск

К содержанию

50. [Тыщенко Елизавета Сергеевна, преподаватель народно-певческих дисциплин, ГБПОУ Астраханской области «Астраханский колледж культуры и искусства», г. Астрахань](#)
51. [Харитоненко Галина Леонидовна, преподаватель, КГБ ПОУ «Минусинский колледж культуры и искусства», г. Минусинск](#)
52. [Хлобыстина Инна Алексеевна, преподаватель библиотечных дисциплин, ГПОУ «Кемеровский областной колледж культуры и искусств», г. Кемерово](#)
53. [Цвирова Лариса Викторовна, преподаватель, ОБПОУ «Курский музыкальный колледж имени Г. В. Свиридова», г. Курск](#)
54. [Черкасова Галина Васильевна, преподаватель, ГБОУ СПО КК «Краснодарский краевой колледж культуры», ст. Северская](#)
55. [Чернова Роза Георгиевна, преподаватель, Филиал ГПОУ «Саратовский областной колледж искусств» в г. Марксе](#)
56. [Чиркова Ольга Анатольевна, преподаватель, ГБПОУ Иркутский музыкальный колледж имени Ф. Шопена, г. Иркутск](#)
57. [Шаталова Лариса Вячеславовна, преподаватель, ГБ ПОУ «Воронежское областное училище культуры имени А. С. Суворина», г. Бобров](#)
58. [Шестакова Оксана Викторовна, преподаватель, ОГПОБУ Иркутское театральное училище, г. Иркутск](#)
59. [Юсупова Елена Викторовна, преподаватель, заведующая отделением «Фортепиано», ГKKП «Музыкальный колледж им.Биржан сала, г. Кокшетау»](#)
60. [Яковкина Ирина Геннадьевна, преподаватель, ГБПОУ «Курганский областной колледж культуры», г. Курган](#)
61. [Яковлева Юлия Николаевна, преподаватель, ОБПОУ «Курский музыкальный колледж имени Г. В. Свиридова», г. Курск](#)

Часть 1. Библиотекосведение

Беспалова О. Л.

Методические рекомендации по организации внеаудиторной самостоятельной работы студентов по дисциплине «Библиотечный каталог»

[К следующей разработке](#)

[К содержанию](#)

Пояснительная записка

Методические указания к выполнению внеаудиторной самостоятельной работы студентов по дисциплине "Библиотечный каталог" предназначены для студентов по специальности 51.02.03 "Библиотекосведение".

Цель методических указаний: оказание помощи студентам в выполнении самостоятельной работы по дисциплине "Библиотечный каталог".

Настоящие методические указания содержат работы, которые позволят студентам самостоятельно овладеть фундаментальными знаниями, профессиональными умениями и навыками деятельности по специальности и направлены на формирование следующих компетенций:

ОК 1. Понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес.

ОК 2. Организовывать собственную деятельность, выбирать типовые методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество.

ОК 3. Принимать решения в стандартных и нестандартных ситуациях и нести за них ответственность.

К содержанию

ОК 4. Осуществлять поиск и использование информации, необходимой для эффективного выполнения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.

ОК 5. Использовать информационно-коммуникационные технологии в профессиональной деятельности.

ОК 6. Работать в коллективе, эффективно общаться с коллегами, руководством, потребителями.

ОК 7. Брать на себя ответственность за работу членов команды (подчиненных), за результат выполнения заданий.

ОК 8. Самостоятельно определять задачи профессионального и личностного развития, заниматься самообразованием, осознанно планировать повышение квалификации.

ОК 9. Ориентироваться в условиях частой смены технологий в профессиональной деятельности.

ПК 1.2. Проводить аналитико-синтетическую обработку документов в традиционных и автоматизированных технологиях, организовывать и вести справочно-библиографический аппарат библиотеки.

ПК 2.3. Осуществлять контроль за библиотечными процессами.

ПК 2.4. Выявлять и внедрять инновационные технологии, способность применять знание принципов организации труда в работе библиотеке.

В результате выполнения самостоятельных работ по дисциплине "Библиотечный каталог" студенты должны:

- уметь свободно оперировать понятиями и категориями дисциплины; применять законы и нормативы по библиотечному делу; осуществлять профессионально-практическую деятельность по организации, использованию, редактированию каталогов и других элементов СБА; использовать программное обеспечение, средства механизации, автоматизации и компьютеризации отдельных процессов работы с каталогами;
- знать цели, задачи и особенности организации каталогов и их справочного аппарата; виды и формы каталогов, систему каталогов и картотек библиотечной системы; технологию процессов организации, использования, редактирования каталогов.

Самостоятельная работа может осуществляться индивидуально или группами студентов в зависимости от цели, объема, конкретной тематики самостоятельной работы, уровня сложности, уровня умений студентов.

Критериями результатов внеаудиторной самостоятельной работы студентов может осуществляться в пределах времени, отведенного на обязательные учебные занятия по дисциплине и внеаудиторную самостоятельную работу студентов по дисциплине может проходить в письменной, устной или смешанной форме, с представлением отчета по проделанной работе.

В качестве форм и методов контроля внеаудиторной самостоятельной работы студентов могут быть использованы контрольные работы, отчеты по выполненным практическим заданиям, конспектирование источников.

Критериями оценки результатов внеаудиторной самостоятельной работы студента являются:

- уровень освоения студентом учебного материала;
- умения студента использовать теоретические знания при выполнении практических задач;
- сформированность общеучебных умений;
- обоснованность и четкость изложения ответа;
- оформление материала в соответствии с требованиями.

К содержанию

«5» - полнота использования учебного материала. Объем конспекта – 1 тетрадная страница на один раздел или один лист формата А 4. Логика изложения (наличие схем, количество смысловых связей между понятиями). Наглядность (наличие рисунков, символов и пр.; аккуратность выполнения, читаемость конспекта. Грамотность (терминологическая и орфографическая). Отсутствие связанных предложений, только опорные сигналы – слова, словосочетания, символы. Самостоятельность при составлении.

«4» - использование учебного материала неполное. Объем конспекта – 1 тетрадная страница на один раздел или один лист формата А 4. Недостаточно логично изложено (наличие схем, количество смысловых связей между понятиями). Наглядность (наличие рисунков, символов и пр.; аккуратность выполнения, читаемость конспекта. Грамотность (терминологическая и орфографическая). Отсутствие связанных предложений, только опорные сигналы – слова, словосочетания, символы. Самостоятельность при составлении.

«3» - использование учебного материала неполное. Объем конспекта – менее одной тетрадной страницы на один раздел или один лист формата А 4. Недостаточно логично изложено (наличие схем, количество смысловых связей между понятиями). Наглядность (наличие рисунков, символов, и пр.; аккуратность выполнения, читаемость конспекта. Грамотность (терминологическая и орфографическая). Отсутствие связанных предложений, только опорные сигналы – слова, словосочетания, символы. Самостоятельность при составлении. Неразборчивый почерк.

«2» - использование учебного материала неполное. Объем конспекта – менее одной тетрадной страницы на один раздел или один лист формата А 4. Отсутствуют схемы, количество смысловых связей между понятиями. Отсутствует наглядность (наличие рисунков, символов, и пр.; аккуратность выполнения, читаемость конспекта. Допущены ошибки терминологические и орфографические. Отсутствие связанных предложений, только опорные сигналы – слова, словосочетания, символы. Несамостоятельность при составлении. Неразборчивый почерк.

Описание каждой самостоятельной работы содержит: тему, цели работы, задания, основной теоретический материал, алгоритм выполнения типовых задач, порядок выполнения работы, формы контроля, требования к выполнению и оформлению заданий.

Формы и виды самостоятельной работы студентов:

1. Конспектирование источников.
2. Составление и заполнение таблиц.
3. Ведение дневника (дневник практики, дневник наблюдений, дневник самоподготовки и т.д.).
4. Поиск необходимой информации в сети Интернет.
5. Подготовка к различным формам промежуточной и итоговой аттестации (к тестированию, контрольной работе, зачету, экзамену).
6. Выполнение домашних практических заданий.
7. Самостоятельное выполнение практических заданий репродуктивного типа (ответы на вопросы, тренировочные упражнения, опыты, задачи, тесты).

Содержание самостоятельной работы

Самостоятельная работа № 1

Тема: Значение библиографического описания и его применение. Инструктивно-методические документы в помощь освоению библиографического описания.

Цель работы: Формирование профессиональных навыков в работе с библиографическим описанием документов.

Задание: Ознакомиться с перечнем государственных стандартов и инструкций по библиотечно-библиографическому описанию, применяемых в конкретной библиотеке.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

К содержанию

1. Что относится к инструктивно-методическим документам, регламентирующим библиографическое описание?
2. Как называется документ, регламентирующий библиографическое описание, и когда он был принят?
3. Какие изменения, касающиеся записи места издания, внесены в ГОСТ Р.70.0.12-2011 "Библиографическая запись. Сокращение слов и словосочетаний на русском языке"?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Составить список стандартов и инструктивно-методических документов, применяемых в библиотеке (базе практики) при составлении библиографического описания.
2. Выявить, какие библиографические записи применяются в библиотеке по набору элементов: краткие, полные, расширенные?
3. Установить наличие локальных инструктивно-методических материалов, касающихся составления библиографического описания.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ:

1. Ответить кратко на вопросы, используя требования государственных стандартов по библиографическому описанию.
2. Составить список документов, регламентирующих библиографическое описание в конкретной библиотеке.
3. Привести примеры библиографического описания по набору элементов, используемых в каталоге конкретной библиотеки.
4. Отчет сдается преподавателю в установленный срок.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка задания в дневнике после прохождения технологической практики.
2. Работа должна соответствовать установленным нормативам.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ

а) основные источники:

1. ГОСТ 7.1-2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание документов. Общие требования и правила составления.-Москва: ИПК "Издательство стандартов", 2004.- III, 166 с.
2. ГОСТ 7.0.12-2011 Библиографическая запись. Сокращение слов и словосочетаний на русском языке. Общие требования и правила составления.- Введен с 01.09.2012г.
3. Аналитико-синтетическая переработка информации [Текст]: библиографическое описание: учебно-практическое пособие по специальности 071201 "Библиотечно-информационная деятельность" / КемГУКИ; сост. Т.Н.Кузьминых.- Кемерово, 2006.- 34 с.

Самостоятельная работа № 2

Тема: Анализ издательского оформления книги.

Цель работы: Получить представление об элементах издательского оформления и структуры книги.

К содержанию

Задание: осуществить анализ 10 книг с точки зрения разнообразия их издательских элементов и структуры.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. Какой путь проходит книга от рукописи до печатного издания?
2. Перечислить основные издательские элементы книги.
3. Какие сведения о книге содержит титульный лист?
4. Из каких структурных частей состоит книга?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Подобрать 10 книг с различными издательскими элементами.
2. Каждый экземпляр проанализировать и данные занести в предлагаемую для анализа схему (см. с. 10^а).

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ:

1. На вопросы ответить кратко и по существу.
2. Отчет оформить по предложенной схеме и сдать в установленный срок на проверку.
3. Подобранные для анализа книги должны отражать все многообразие издательских элементов и варианты структуры книг.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка заполненных таблиц.
2. Работа должна соответствовать заявленным требованиям.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. Воронько, К.Л. Организация библиотечных фондов и каталогов [Текст]: учебник для библиотечных техникумов. - 2-е изд., перераб. и доп.- Москва, 1981 .- С. 12-20.

Анализ издательских элементов книги

№ п/п	Библиографическое описание	сигнатура	норма	пагинация	колонтитул	иллюстрация	фронтиспис	Заставка и концовка	Обложка или	Титульный лист	шмуцтитул	форзац	Структура книги
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
1.	Малая советская энциклопедия [Текст]: Т.6 Минеры-Первомайска / гл. ред. Б.А.Введенский.- 3-е изд.- Москва.: ГНИ "Большая	+	+	+	+	+	-	-	+	+	-	+	Текст, список карт, статей

К содержанию

советская энциклопедия", 1959.- 1212 с. -: ил.													

Самостоятельная работа № 3

Тема: Общие правила составления библиографического описания.

Цель работы: Получить представление о формате каталожной карточки и особенностях ее заполнения библиотечным почерком.

Задание: освоить правила заполнения каталожной карточки библиотечным почерком.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

2. Назвать стандарт каталожной карточки и автора предложенного стандарта.
3. Когда и в связи с чем началось стандартизирование библиотечной техники и библиотечного оборудования?
4. В чем заключаются особенности библиотечного почерка, его унификация?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Подобрать разные виды каталожных карточек: рукописную, машинописную, централизованной каталогизации.
2. Из миллиметровой бумаги сшить тетрадь.
3. В течение семестра заполнить тетрадь по правилам начертания букв и цифр библиотечным почерком.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. Примеры разных видов каталожных карточек наклеить на отдельный лист.
2. Тетрадь из миллиметровой бумаги заполнить алфавитом от А до Я и арабскими цифрами по правилам начертания библиотечного почерка.
3. Задание сдать в конце семестра для проверки без которого итоговая семестровая оценка не будет выставлена.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Периодическая проверка и помощь в течение семестра.
2. Итоговая проверка работы в период прохождения контрольной недели.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

1. Воронько, К.Л. Организация библиотечных фондов и каталогов [Текст]: учебник для библиотечных техникумов. - 2-е изд., перераб. и доп.- Москва, 1981 .- С. 28-34.
2. Библиотечный почерк [Плакат] / под ред. Ю.Н.Столяров

Самостоятельная работа № 4

Тема: Составление библиографических записей под заголовком индивидуального автора.

Цель работы: Получить представления об особенностях библиографического описания документов под заголовком.

Задание: Ознакомиться с правилами записи фамилий иностранных авторов и документов, изданных под псевдонимами.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. Какие документы оформляются под заголовком?

К содержанию

2. Какой документ регламентирует оформление заголовка в библиографической записи?
3. Какие правила существуют при оформлении заголовков, которыми являются фамилии иностранных авторов?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Разыскать документы авторов народов Востока: китайских, вьетнамских, корейских, индийских.
2. Найти документ с фамилиями авторов, включающих приставки, предлоги, артикли.
3. Оформить примеры на каталожных карточках.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. На вопросы ответить кратко и по существу.
2. При оформлении примеров нужно учитывать правила, регламентируемые ГОСТом 7.80-2000. Библиографическая запись. Заголовок. Общие требования и правила составления.
3. Отчет предоставляется в виде комплекта каталожных карточек и ответов на вопросы в рабочей тетради через 1 неделю после пройденной темы.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка преподавателем выполненного студентом задания.
2. Работа над ошибками, если они допущены.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

1. ГОСТ 7.80-2000. Библиографическая запись. Заголовок. Общие требования и правила составления.
2. Савина, И.А. Библиографическое описание документа [Текст] : семиотический подход : учебно-метод. пособие / И.А.Савина.-Москва:Либерия,2005,-86с.

Самостоятельная работа №5

Тема: Составление библиографических записей на документы под заглавием.

Цель работы: Получить представления об особенностях библиографического описания разных видов документов под заглавием.

Задание: Составить библиографические записи (основные и добавочные) на следующие документы: библиографический указатель, справочник, учебник с указанием составителя.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. В чем заключается особенность библиографической записи под заглавием?
2. В чем заключаются правила частной методики описания словарей, библиографических указателей, справочников, учебных и методических материалов с указанием фамилии составителей?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Составить основные описания на справочник, библиографический указатель, учебник с указанием составителя / редактора на титульном листе.
2. Оформить добавочные описания на составителей / редакторов с учетом правил частной методики.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. Кратко и по существу ответить на заданные вопросы в рабочей тетради.
2. Задание выполнить на каталожных карточках с учетом правил частной методики.

К содержанию

3. Отчет предоставить через неделю после пройденной темы.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. ГОСТ 7.1-2003, Библиографическая запись, Библиографическое описание. Общие требования и правила составления.
2. Савина, И.А. Библиографическое описание документа [Текст]: учебно-методические рекомендации / И.А.Савина; под ред. Н.Б.Зиновьевой. - Санкт-Петербург: Профессия, 2006.-272с.
3. Аналитико-синтетическая переработка информации [Текст] : библиографическое описание: учебно-практическое пособие по специальности 071201 «Библиотечно-информационная деятельность» / КемГУКИ ; сост. Т.Н.Кузьминых.-Кемерово,2006.-34с.

Самостоятельная работа № 6

Тема: Особенности библиографического описания сборников.

Цель работы: Получить представление об особенностях составления библиографической записи на сборники.

Задание: Составить библиографические записи на предложенные сборники; с учетом особенностей конкретного сборника раскрыть его содержание одним из способов.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. В чем заключаются особенности описания сборников одного или нескольких авторов, имеющих общее заглавие?
2. В каких случаях рекомендуется раскрывать содержание сборников?
3. Какая область описания может быть использована для раскрытия содержания сборников?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Подобрать и описать на каталожной карточке два сборника произведений одного автора с общим заглавием.
2. Подобрать и описать на каталожной карточке два сборника произведений многих авторов, имеющих общее заглавие.
3. С учетом особенностей конкретного сборника раскрыть их содержание одним из способов.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. Кратко и по существу ответить на вопросы в рабочей тетради.
2. Итоги работы представить в виде комплекта карточек с особенностями составления библиографической записи.
3. Отчет представить в установленный преподавателем срок.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Индивидуальное собеседование по выполненному заданию.
2. Работа над ошибками, если они будут выявлены.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

К содержанию

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. ГОСТ 7.1-2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления.
2. Савина, И.А. Библиографическое описание документа [Текст]: учебно-методические рекомендации / И.А.Савина; под ред. Н.Б.Зиновьевой. - Санкт-Петербург: Профессия, 2006. -272с.

Самостоятельная работа № 7

Тема: Составление библиографических записей под коллективным автором.

Цель работы: Получить представление об особенностях библиографического описания документов под коллективным автором.

Задание: Правильно сформулировать заголовки под коллективным автором (по индивидуальным заданиям); составить библиографические описания документов под коллективным автором с применением добавочного описания, ссылочной и справочной карточек.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. Чем отличается коллективный автор от коллектива авторов?
2. В чем заключаются особенности формулировки заголовка коллективного автора?
3. В каких случаях применяется добавочные описания, ссылочные и справочные карточки?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Правильно сформулировать заголовки коллективных авторов, выданные по индивидуальным заданиям.
2. Описать два документа под коллективным автором с возможностью применения добавочных описаний, ссылочных и справочных карточек.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. Кратко и четко дать ответы на вопросы в рабочей тетради.
2. Оформить также в рабочей тетради ответы на индивидуальные задания.
3. Оформить на карточках описания двух документов под коллективным автором с учетом правил частной методики.
4. Сдать отчет преподавателю в установленный срок.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка преподавателем выполненного задания.
2. Выполненные задания должны соответствовать государственным стандартам, регламентирующим библиографическое описание.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ

а) основные источники:

1. ГОСТ 7.1-2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления.

К содержанию

2. Савина, И.А. Библиографическое описание документа [Текст]: учебно-методические рекомендации / И.А.Савина; под ред. Н.Б.Зиновьевой. - Санкт-Петербург: Профессия, 2006. - 272с.

Самостоятельная работа № 8

Тема: Аналитическое библиографическое описание.

Цель работы: Получить представление об особенностях аналитического библиографического описания.

Задание: Оформить на каталожных карточках описание рецензий, не имеющих заглавия.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. Что означает термин "аналитическое библиографическое описание"?
2. В чем заключается особенность составления библиографической записи на рецензию?
3. Каким образом оформляется библиографическое описание на рецензию, не имеющую заглавия?

ВЫПОЛНИТЬ: Составить библиографические описания на рецензии, не имеющие заглавия, взятые из литературно-художественных журналов.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. Кратко и четко дать ответы на вопросы в рабочей тетради.
2. В литературно-художественных журналах (библиотеки колледжа) отобрать пять рецензий, не имеющих заглавия.
3. Оформить библиографические описания на рецензии без заглавия на каталожных карточках.
4. Сдать отчет преподавателю в установленные сроки.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. ГОСТ 7.1-2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления.
2. Аналитико-синтетическая переработка информации. раздел "Библиографическое описание документов" [Текст]: учебно-методическое пособие по специальности 071201 "Библиотечно-информационная деятельность" / КемГУКИ; сост. Т.Н.Кузьминых.- Кемерово, 2005.- 48 с.
3. Савина, И.А. Библиографическое описание документа [Текст]: учебно-методические рекомендации / И.А.Савина; под ред. Н.Б.Зиновьевой. - Санкт-Петербург: Профессия, 2006.-272с.

Самостоятельная работа № 9

Тема: Составление многоуровневого библиографического описания.

Цель работы: Получить представление об особенностях описания многотомных изданий.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. Что такое многотомное издание?
2. В чем заключаются особенности записи областей и элементов в общей части?
3. Какие сведения приводятся в спецификации?

ВЫПОЛНИТЬ:

К содержанию

1. Отобрать пять отдельных томов из собраний сочинений, включающих несколько произведений.
2. Составить аналитическое описание на одно из произведений, включенных в том.
3. Работу выполнить на каталожных карточках.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. Ответить на вопросы, представить в рабочей тетради.
2. Практическую часть приложить комплектом на каталожных карточках.
3. Отчет сдать преподавателю в установленный срок.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка сданного задания.
2. Индивидуальное собеседование.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. ГОСТ 7.1-2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления.
2. Аналитико-синтетическая переработка информации. раздел "Библиографическое описание документов" [Текст]: учебно-методическое пособие по специальности 071201 "Библиотечно-информационная деятельность" / КемГУКИ; сост. Т.Н.Кузьминых.- Кемерово, 2005.- 48 с.
3. Савина, И.А. Библиографическое описание документа [Текст]: учебно-метод. рекомендации / И.А.Савина; под ред. Н.Б.Зиновьевой. - Санкт-Петербург: Профессия, 2006 .-272с.

Самостоятельная работа № 10

Тема: Предметизация документов.

Цель работы: Получить представление о процессе предметизации документов и его значении для библиотечной работы.

Задание: Ознакомиться с понятиями "адекватная предметная рубрика" и "обобщающая предметная рубрика"; в чем заключается разница между этими понятиями?

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. Дайте определение понятия "предметизация" по ГОСТ 7.59-2003. Индексирование документов. Общие требования к систематизации и предметизации.
2. Какие требования предъявляются к формулировке предметной рубрики?
3. Как подразделяются по структуре предметные рубрики?

ВЫПОНИТЬ:

1. Дать определение терминов "адекватная предметная рубрика" и "обобщающая предметная рубрика".
2. Из рубрикаторов, имеющихся в фонде кабинета библиотечных дисциплин, выбрать по 10 примеров адекватной и обобщающей рубрик.
3. Сделать вывод: в чем заключается разница между этими двумя видами рубрик?

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. Работа полностью выполняется в рабочей тетради.
2. Четко и по существу дать ответы на вопросы.

К содержанию

3. Практическое задание выполнить в две колонки, расчертив лист пополам и с одной стороны привести примеры адекватной, а с другой - обобщающей предметных рубрик.
4. В конце работы сделать выводы.
5. Работу сдать преподавателю в установленный срок.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка работы преподавателем.
2. Индивидуальное собеседование.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. ГОСТ 7.1-2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления.
2. Зупарова, Л.Б. Аналитико-синтетическая переработка информации [Текст]: учебник Л.Б.Зупарова, Т.А.Зайцева; под ред. Ю.Н. Столяров. - Москва: ФАИР, 2007.- 400 с.
3. Сукиасян, Э.Р. Библиотечные каталоги [Текст]: методические материалы / Э.Р.Сукиасян.- Москва: Профиздат, 2001.- 187 с.

б) дополнительные источники

1. Сукиасян, Э.Р. Школа индексирования [Текст]: практическое пособие / Э.Р.Сукиасян.- Москва: ЛИБЕРЕЯ-БИБИНФОРМ, 2005.- 143 с.

Самостоятельная работа № 11

Тема: Структура таблиц иерархических классификаций

Цель работы: Получить представление о иерархических классификациях (ББК и УДК), применяемых в библиотеках РФ.

Задание: Познакомиться с обозначением основного ряда в ББК и УДК, особенностями структуры.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

2. Что означает понятие "классификация"?
3. Какие системы относятся к иерархическим системам классификации?
4. Какие иерархические системы применяются в библиотеках РФ?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. В рабочей тетради, разделив лист пополам, представить основной ряд ББК - с одной стороны и УДК - с другой, т.е. перечислить все основные деления.
2. Таким же образом - перечислить типовые деления в ББК и им соответствующие определители в УДК.
3. Дать сравнительный анализ структуры УДК и ББК.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. В рабочей тетради четко и кратко дать ответы на вопросы.
2. В этой же тетради представить практическую работу с выводами.
3. Работу сдать в установленные преподавателем сроки.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка представленной работы.
2. Устное собеседование.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ:

К содержанию

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. ГОСТ 7.1-2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления.
2. Сукиасян, Э.Р. Библиотечные каталоги [Текст]: методические материалы / Э.Р.Сукиасян.- Москва: Профиздат, 2001.- 187 с.

б) дополнительные источники:

1. Сукиасян, Э.Р. Библиотечно-библиографическая классификация (ББК) [Текст]: обзор, анализ и оценка национальной классификации системы РФ / Э.Р.Сукиасян. - Москва, 2014.- 351 с.

Самостоятельная работа № 12

Тема: Библиотечно-библиографическая классификация (ББК): общая характеристика и структура.

Цель работы: Получить представление о национальной системе классификации (ББК) и ее структуре.

Задание: Изучить систему вспомогательных таблиц ББК и их назначение.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

2. Из каких структурных частей состоит таблица ББК?
3. Для работы в каких библиотеках страны используется система ББК?
4. Чем отличается философская классификация наук от библиотечно-библиографической классификации?
5. Для чего предназначена система типовых делений в таблице ББК?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Перечислить таблицы типовых делений. Для чего они применяются в таблицах ББК?
2. Составит таблицу типовых делений и проанализировать по следующим параметрам: назначение, классификация, обозначение, границы применения.
3. Привести примеры комбинации индексов основной таблицы с таблицами типовых делений.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. Кратко и по существу ответить на вопросы в рабочей тетради.
2. Заполнить таблицу по предложенным параметрам, характеризующим типовые деления ББК.
3. Привести примеры с применением всех типовых делений.
4. Работа выполняется в рабочей тетради, которая должна быть передана преподавателю на проверку в установленный срок.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка выполненного задания.
2. Индивидуальное собеседование (при необходимости).

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

К содержанию

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: рабочая таблица для массовых библиотек. - Москва: Либеря, 1997. - 687 с.
2. Сукиасян, Э.Р. Библиотечные каталоги [Текст]: методические материалы / Э.Р.Сукиасян.- Москва: Профиздат, 2001.- 187 с.

б) дополнительные источники:

1. Современная каталогизация [Текст]: толковый словарь с методическими рекомендациями /РГБ; сост.: Т.А.Бахтурина, Э.Р.Сукиасян. - Москва, 1992. - 198 с.

Самостоятельная работа № 13

Тема: Общая методика систематизации документов по ББК.

Цель работы: Получить представление о правилах общей методики систематизации документов по таблицам ББК для массовых библиотек.

Задание: отработать и усвоить основные правила общей методики систематизации документов по таблицам ББК для массовых библиотек.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

2. Что означает термин "общая методика систематизации документов", его значение.
3. Перечислить основные правила общей методики систематизации документов.
4. В чем заключается основная цель систематизации?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. На основе проработки конспекта по данной теме перечислить все основные правила общей методики.
2. На каждое правило привести пример на основе фонда кабинета библиотечных дисциплин.
3. Работа оформляется в рабочей тетради.

ТРЕБОВАНИЯ К ОТЧЕТУ:

1. Ответы на вопросы оформляются в рабочей тетради кратко и по существу.
2. Практическая часть задания также отражается в рабочей тетради.
3. Работа сдается преподавателю в установленный срок.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка выполненного задания.
2. Индивидуальное собеседование.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. Конспект лекций.
2. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: рабочая таблица для массовых библиотек. - Москва: Либеря, 1997.- 687 с.
3. Сукиасян, Э.Р. Школа индексирования [Текст]: практическое пособие / Э.Р.сукиасян.- Москва: ЛИБЕРЕЯ-БИБИНФОРМ, 2005.- 143 с.

б) дополнительная литература:

К содержанию

1. Современная каталогизация [Текст]: толковый словарь с методическими рекомендациями /РГБ; сост.: Т.А.Бахтурина, Э.Р.Сукиасян. - Москва, 1992.- 198 с.

Самостоятельная работа № 14

Тема: Систематизация естественнонаучных документов.

Цель работы: Получить представление о систематизации естественнонаучной литературы.

Задание: Составить библиографические записи на документы по наукам о Земле (подотдел 26), написанные на региональном материале, а также по истории географических открытий (отдел 26.8).

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. С какими отделами нужно учитывать размежевание отдела 2. Естественные науки?
2. Какие типовые деления используются в отделе?
3. Как формулируются правила частной методики по систематизации документов из отдела 26 Науки о Земле, написанные на региональном материале?
4. Сформулируйте правила частной методики по отражению документов по истории географических открытий.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. Ответы на вопросы кратко и точно оформить в рабочей тетради.
2. Практическое задание оформить на каталожных карточках и сдать в виде комплекта.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка преподавателем сданной работы.
2. Консультация по затруднительным вопросам.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: рабочие таблицы для массовых б-к.-Москва, 1997. - С.37-83.

Самостоятельная работа №15

Тема: Систематизация документов по технике, техническим наукам.

Цель работы: Получить представление об особенностях систематизации документов по технике, техническим наукам.

Задание: Изучив структуру отдела, провести сравнительный анализ 2-х таблиц специальных типовых делений (СТД), используемых в отделе 3 Техника. Технические науки.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. Какие типовые деления используются в отделе?
2. Почему в отделе используются 2-е таблицы СТД? Какие аспекты в документе отражает каждая из них?
3. Каким образом отличаются обозначения в 2-х таблицах СТД?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Разделить лист рабочей тетради пополам, представить обозначения СТД по таблице №1 и таблице №2.
2. Сделать вывод о их различиях.

К содержанию

3. Составить библиографические описания на 3 документа с использованием СТД Таблицы №1 и 3 документа с использованием СТД Таблицы №2.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. В рабочей тетради дать кратко и четко ответы на вопросы.
2. Итоги практического задания представить на каталожных карточках и сдать в виде комплекта.
3. Каталожные карточки оформить индексами по правилам методики.
4. Отчет сдать преподавателю в установленный срок.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: рабочие таблицы для массовых библиотек. - Москва, 1997. - С.84-203.
2. Конспект лекций.

б) дополнительные источники:

1. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: таблица для массовых б-к.-2-е изд., испр. и допол. - Москва, 1984. - С.477-481.

Самостоятельная работа №16

Тема: Систематизация документов по сельскому хозяйству и медицине.

Цель работы: Получить представление об особенностях систематизации документов по сельскому хозяйству и медицине.

Задание: Составить библиографические записи на документы по сельскому хозяйству с использованием СТД и медицине, применяя метод повторного отражения.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. Какие типовые деления используются в отделе 4 Сельское хозяйство?
2. Какие типовые деления используются в подотделах 42 Частное растениеводство и 46 Частное животноводство и какие понятия они отражают?
3. Какое правило применяется при систематизации документов о болезнях детей?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Составить библиографические описания на 2 документа из подотдела 42 Частное растениеводство с использованием СТД.
2. Составить библиографические описания на 2 документа из подотдела 46 Частное животноводство с использованием СТД.
3. Составить библиографические описания на 2 документа о болезнях детей, применяя правило частной методики для отражения таких документов.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. На вопросы ответить в рабочей тетради кратко и по существу.
2. Практические задания оформить на каталожных карточках и сдать в виде комплекта.
3. Карточки должны быть оформлены по правилам методики.
4. Отчет преподавателю сдается в установленный срок.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка преподавателем сданной работы.
2. Индивидуальное консультирование.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

К содержанию

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: рабочие таблицы для массовых библиотек. -Москва,1997-С.204-247.
2. Конспекты лекций.

б) дополнительные источники:

1. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст] : таблица для массовых библиотек.-2-е изд., испр. и доп.-Москва,1984.-С.481-485.

Самостоятельная работа №17

Тема: Систематизация документов по истории, историческим наукам.

Цель работы: Получить представление о систематизации документов по истории, историческим наукам.

Задание: Составить библиографические записи на документы по региональной истории.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

2. С какими отделами нужно учитывать размежевание отдела 63. История. Исторические науки? По какому параметру?
3. Какие типовые деления используются в отделе?
4. Для систематизации каких документов предназначен отдел 63.3(2Рос...)?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Составить библиографическое описание на 5 документов, отражающих историю Кемеровской области, города Кемерово или другой местности Кемеровской области.
2. Проставить на каждой карточке полный, каталожный и полочный индексы, авторский знак.
3. Если предполагает частная методика, составить дополнительные карточки и оформить их по правилам.

ТРЕБОВАНИЕ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. Ответы на вопросы кратко и четко представить в рабочей тетради.
2. Итоги практической работы оформить на каталожных карточках и сдать в виде комплекта.
3. Отчет сдается преподавателю в установленный срок.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка преподавателем сданной работы.
2. Индивидуальная консультация.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: рабочие таблицы для массовых библиотек. - Москва, 1997. - С.248-265.

К содержанию

2. Конспект лекций.

б) дополнительные источники:

1. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: таблица для массовых библиотек. - 2-е изд., испр. и доп. - Москва, 1984. - С.489-491.
2. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: дополнения и изменения: Выпуск 1.60/63 Социальные науки в целом.- Москва: Либерия, 2002.- 60с.

Самостоятельная работа №18

Тема: Систематизация документов по вопросам экономики, экономическим наукам.

Цель работы: получить представление о систематизации документов по экономике, экономическим наукам.

Задание: составить библиографические записи на документы по региональной экономике.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. С какими отделами классификации нужно учитывать размежевание при систематизации документов по экономике?
2. Какие типовые деления используются в отделе 65 Экономика?
3. Каким образом отражаются документы по региональной экономике?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Составить библиографическое описание на 5 документов по экономике Кузбасса (основные и дополнительные).
2. На каждой карточке проставить все индексы.
3. Проставить на карточках авторский знак.

ТРЕБОВАНИЕ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. На вопросы кратко и по существу ответить в рабочей тетради.
2. Практические задания оформить на каталожных карточках и сдать в виде комплекта.
3. Отчет преподавателю сдать в установленный срок.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка преподавателем сданной работы.
2. Индивидуальное консультирование.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: рабочие таблицы для массовых библиотек. - Москва, 1997. - С.265-297.
2. Конспект лекций.

Самостоятельная работа №19

Тема: Систематизация документов по политике, политическим наукам.

Цель работы: Получить представление о систематизации документов по политике, политической науке.

Задание: Составить библиографические записи на документы по внутренней, внешней и национальной политике одной страны, взаимоотношениям двух и более стран.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. В чем заключаются особенности построения отдела 66 Политика?

К содержанию

2. Какая дата является хронологической границей для сохранения документов по политике?
3. Какие типовые деления применяются в отделе впервые?
4. В каких подотделах отдела 66 Политика не учитываются хронологические границы?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Составить библиографическое описание на следующие документы:
 - а) внутренняя политика РФ;
 - б) внешняя политика РФ;
 - в) национальные отношения в РФ на современном этапе;
 - г) взаимоотношения двух стран;
 - д) взаимоотношения 3-х и более стран.
2. Оформить индексами карточки с описаниями.
3. Составить и оформить дополнительные карточки, если полный индекс состоит из нескольких индексов.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. Ответить кратко и четко на вопросы в рабочей тетради.
2. Составить библиографическое описание на каждый документ задания.
3. Итоги практического задания оформить на каталожных карточках и сдать в виде комплекта.
4. Отчет сдается преподавателю в установленный срок.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка преподавателем сданной работы.
2. Индивидуальное консультирование.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: рабочие таблицы для массовых библиотек. - Москва, 1997. - С.297-314.
2. Конспект лекций.

Самостоятельная работа № 20

Тема: Систематизация документов по вопросам государства и права и военному делу.

Цель работы: Получить представление о систематизации документов по праву и военному делу.

Задание: Составить библиографические записи на документы по праву и военному делу.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. В чем заключаются особенности структуры отделов 67 Право. Юридические науки и 68 Военное дело. Военная наука?
2. Какие случаи размежевания с другими отделами классификации нужно учитывать, работая с документами по праву и юридическим наукам?
3. Какие типовые деления используются в этих отделах?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Описать три документа по отдельным видам права (административному, гражданскому, уголовному и т.д.).
2. Описать один документ по военному делу отдельной страны.

К содержанию

3. Каждую карточку с описанием документа оформить индексами и авторским знаком.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. Ответить на вопросы кратко и четко, оформить в рабочей тетради.
2. Итоги практического задания оформить на каталожных карточках и сдать в виде комплекта.
3. Работу преподавателю сдать в установленный срок.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка преподавателем сданной работы.
2. Индивидуальное консультирование.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: рабочие таблицы для массовых библиотек. - Москва, 1997. - С.314-336.
2. Конспекты лекций.

Самостоятельная работа № 21

Тема: Систематизация документов по вопросам культуры, науки, просвещения.

Цель работы: Получить представление о систематизации документов по культуре, науке, просвещению.

Задание: Составить библиографические описания на документы по методике преподавания предметов в общеобразовательной школе, средних и высших учебных заведениях.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. Какой принцип положен в основу подотдела 74 Образование. Педагогическая наука?
2. В чем заключается размежевание отдела 74 Образование. Педагогическая наука с другими отделами классификации?
3. Каковы особенности отражения документов по методике преподавания отдельных дисциплин в средней школе, средних специальных учебных заведениях и высшей школе?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Составить библиографическое описание на три документа, предназначенных для преподавателей по методике преподавания предметов в школе.
2. Составить библиографическое описание на один документ по методике преподавания предметов в средних специальных учебных заведениях (училищах, техникумах, колледжах).
3. Составить библиографическое описание на один документ по методике преподавания в высшей школе (институте, академии, университете).
4. На каждой карточке проставить индексы согласно методике.

ТРЕБОВАНИЯ К ОТЧЕТУ:

1. Ответы на вопросы кратко и четко оформить в рабочей тетради.
2. Итоги практических занятий представить в виде оформленного на карточках комплекта.
3. Отчет сдать преподавателю в установленный срок.

К содержанию

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка преподавателем сданной работы.
2. Индивидуальное консультирование.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: рабочие таблицы для массовых библиотек. - Москва, 1997. - С.337-360.
2. Конспекты лекций.

б) дополнительные источники:

1. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: рабочие таблицы для массовых библиотек. - 2-е изд., испр. и доп. - Москва, 1984.

Самостоятельная работа № 22

Тема: Систематизация документов по филологическим наукам и художественной литературы.

Цель работы: Получить представление о систематизации документов по филологическим наукам и художественной литературе.

Задание: Провести анализ фонда художественной литературы на базе практики в период прохождения технологической практики.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. Какой принцип положен в основу структуры подотдела 84 Художественная литература?
2. Какие типовые деления используются в подотделе 84 Художественная литература?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. В конкретной библиотеке описать все выделенные на полках отделы и подотделы художественной литературы.
2. Выписать все отделы и подотделы художественной литературы, отраженные в систематическом каталоге (СК).
3. Составить сравнительную таблицу наличия отделов и подотделов на полке и в СК.
4. Сделать выводы.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЯ:

1. Ответить на вопросы кратко и четко, представить в дневнике практики.
2. Практическое задание также представить в дневнике практики как часть программы практики.
3. Дневник с заданием сдать после календарного срока прохождения практики.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка преподавателем сданного задания.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

К содержанию

а) основные источники:

1. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: рабочие таблицы для массовых библиотек. - Москва, 1997. - С.380-395.
2. Конспекты лекций.

б) дополнительные источники:

1. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: рабочие таблицы для массовых библиотек. - 2-е изд., испр. и доп. - Москва, 1984.- С.506-509.

Самостоятельная работа № 23

Тема: Систематизация документов по искусству.

Цель работы: Получить представление о систематизации документов по искусству, искусствознанию.

Задание: Составить библиографические описания на документы по всем видам искусства, включая по содержанию документы, раскрывающие дореволюционный период и XX век отечественного искусства.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. Какой признак положен в основу структуры отдела 85 Искусство. Искусствознание?
2. В чем заключается размежевание отдела с другими отделами классификации?
3. Какие типовые деления используются в отделе 85 Искусство. Искусствознание?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Подобрать 10 документов по всем видам искусства, представленным в таблицах ББК: живопись, скульптура, графика и т.д.
2. В этом числе должно быть представлено 4 документа, отражающих один из видов искусства до революции (1917 г.) и в период XX века.
3. Все описания оформляются на каталожных карточках и снабжаются индексами, предусмотренными методикой.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. Ответы на вопросы в краткой и четкой форме дать в рабочей тетради.
2. Итоги практического задания оформить на каталожных карточках и сдать в виде комплекта.
3. Отчет преподавателю сдается для проверки в установленный срок.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка преподавателем представленной работы.
2. Индивидуальное консультирование.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: рабочие таблицы для массовых библиотек. - Москва, 1997.- С.396-409.
2. Конспекты лекций.

б) дополнительная литература:

1. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: рабочие таблицы для массовых библиотек. - 2-е изд., испр. и доп. - Москва, 1984.- С.510-512.

Самостоятельная работа № 24

К содержанию

Тема: Систематизация документов по вопросам религии, философским наукам и психологии.

Цель работы: Получить представление о систематизации документов по вопросам религии, философским наукам и психологии.

Задание: Составить библиографические описания на документы по социальной психологии, этике, эстетике и возрастной психологии.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. Какие науки входят в отдел 87 Философия?
2. По какому принципу располагаются подчиненные деления в отделе 88 Психология?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Составить библиографическое описание на документы следующего содержания:

- а) социальная психология;
- б) этика;
- в) эстетика;
- г) возрастная психология.

2. На каждой карточке проставить полный, каталожный и полочный индексы.

3. Проставить на карточках авторский знак.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. В рабочей тетради дать кратко и четко ответы на вопросы.
2. Практическое задание сдать в виде комплекта карточек, оформленных по правилам методики.
3. Отчет о работе сдать в установленный срок.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка преподавателем сданной работы.
2. Индивидуальное консультирование.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: рабочие таблицы для массовых библиотек. - Москва, 1997. - С.410-422.
2. Конспекты лекций.

б) дополнительные источники:

1. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: рабочие таблицы для массовых библиотек. - 2-е изд., испр. и доп. -Москва,1984.- С.512-515.

Самостоятельная работа № 25

Тема: Систематизация документов универсального содержания.

Цель работы: Систематизация документов универсального содержания.

Задание: Получить представление о систематизации документов универсального содержания, а также организации фонда журналов в библиотеке.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. Какой признак систематизации документов проявляется в структуре отдела 91 Литература универсального содержания?
2. Какой прием комбинации индексов применяется для отражения отраслевых библиографических указателей?

К содержанию

3. Каковы правила отражения универсальных и отраслевых энциклопедий словарей, справочников?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Описать отраслевой библиографический указатель, составив основное и дополнительное описание.
2. Составить библиографическое описание на универсальную энциклопедию или справочник (1 экз.).
3. Составить библиографическое описание на отраслевой справочник (1 экз.).
4. Познакомиться и описать в дневнике практики особенности организации журнального фонда в публичной библиотеке и связать с систематизацией журналов по ББК (отдел 95).

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. Ответы на вопросы кратко и четко излагаются в рабочей тетради.
2. Комплект карточек с выполненными заданиями и оформленными по всем правилам методики приложить к первому заданию.
3. Задание 4-е должно быть выполнено в период практики на базе конкретной библиотеки и представлено в дневнике практики.
4. Отчеты сдаются преподавателю в установленный срок.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка преподавателем сданных работ.
2. Индивидуальное консультирование.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: рабочие таблицы для массовых библиотек. - Москва, 1997. - С.423-425.
2. Конспекты лекций.

б) дополнительные источники:

1. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: рабочие таблицы для массовых библиотек. - 2-е изд., испр. и доп. -Москва, 1984.- С.515-516.

Самостоятельная работа № 26

Тема: Систематизация детской литературы.

Цель работы: Получить представление о систематизации литературы для детей и отражении ее в справочном аппарате библиотеки.

Задание: разработка и оформление каталогов для школьников 1 классов.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. На какие отделы делится фонд детской библиотеки с учетом возрастных особенностей детей?
2. Какие особенности оформления индексов для детских библиотек?
3. Какие формы каталогов применяются для дошкольного возраста и школьников 1-х классов?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Подобрать тему каталога.
2. Подобрать литературу для этой возрастной группы.
3. Подобрать иллюстрации.

К содержанию

4. Систематизировать подобранный материал и оформить каталог для учеников 1-х классов.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. Ответить кратко и четко на вопросы в рабочей тетради.
2. Практическое задание выполнить в период прохождения практики в детской библиотеке.
3. Отчет преподавателю сдается в день защиты практики.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка преподавателем сданной работы.
2. Индивидуальное консультирование.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. Библиотечно-библиографическая классификация [Текст]: таблицы для детских и школьных библиотек. -Москва: Книга, 1986. - 270 с.
2. Конспект лекций.

б) дополнительные источники

1. Воронько, К.Л. Организация библиотечных фондов и каталогов [Текст]: учебник для библиотечных техникумов. - 2-е изд., испр. и доп. -Москва,1914.- С.294-296.

Самостоятельная работа № 27

Тема: Систематизация документов по УДК.

Цель работы: Получить представление о систематизации документов по УДК (универсальной десятичной классификации).

Задание: Составить библиографические записи на документы по технике с использованием УДК.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. Кто и когда разработал УДК?
2. Почему и когда УДК начала применяться в нашей стране?
3. Почему УДК мы считаем иерархической классификационной системой?
4. Из каких структурных частей состоит УДК?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Составить библиографические записи на 10 документов по технике (из фонда кабинета библиотечных дисциплин).
2. Оформить каталожные карточки полными, каталожными, полочными индексами, используя Таблицы УДК.
3. Проставить на карточках авторский знак.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. Ответить на вопросы кратко и четко в рабочей тетради.
2. Итоги практического задания оформить на каталожных карточках и сдать в виде комплекта.
3. Отчет сдать преподавателю в установленный срок.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка преподавателем сданной работы.
2. Индивидуальное консультирование.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

К содержанию

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. Сукиасян, Э.Р. Библиотечные каталоги [Текст]: методические материалы / Э.Р.Сукиасян. - Москва: ИПО "Профиздат", 2001. - 187 с.
2. Сукиасян, Э.Р. Школа индексирования [Текст]: практическое пособие / Э.Р.Сукиасян. - Москва: ЛИБЕРЕЯ-БИБИНФОРМ, 2005. - 143 с.

Самостоятельная работа № 28

Тема: Библиотечные каталоги: виды, формы. Система каталогов и картотек ЦБС.

Цель работы: Получить представление о процессе каталогизации, видах и формах каталогов.

Задание: Проанализировать структуру СК филиала - базы практики студента.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. Дайте определение понятия "каталогизация".
2. Какие библиотечные каталоги выделяются в зависимости от способов группировки материала?
3. Что лежит в основе структуры СК?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Выделить основные деления СК.
2. Затем в имеющихся отделах выделить основные подотделы и другие более мелкие деления, соблюдая их соподчиненность.
3. Установить наличие АПУ к СК.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЯ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. Ответы на вопросы кратко и четко дать в рабочей тетради.
2. Анализ структуры СК библиотеки-филиала представить в дневнике практики по месту ее прохождения.
3. Отчет преподавателю сдается в установленный срок.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка сданной работы преподавателем.
2. Индивидуальное консультирование.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. ГОСТ 7.76-96 Комплектование фонда документов. Библиографирование. Каталогизация. Термины и определения. - Москва: ИПК "Издательство стандартов", 2003. - III, 8с.
2. Современная каталогизационная терминология [Текст]: толковый словарь с методическими рекомендациями / РГБ; сост.: Т.А. Бахтурина, Э.Р.Сукиасян. - Москва, 1992. - 198 с.

б) дополнительные источники:

К содержанию

1. Сукиасян, Э.Р. Библиотечные каталоги [Текст]: методические материалы / Э.Р.Сукиасян. - Москва: ИПО "Профиздат", 2001. - 187 с.
2. Хортюнова, Л.В. Библиотечные каталоги [Текст]: назначение, виды, историография: учебное пособие для библиотечных факультетов по курсу "Библиотечные каталоги" / Московский государственный институт культуры. - Москва, 1992. - 90 с.

Самостоятельная работа № 29

Тема: Алфавитный каталог: значение, задачи. Функции алфавитного каталога. Виды библиографических описаний и карточек, включаемых в АК.

Цель работы: Получить представление о значении АК в обслуживании читателей, функциях, задачах и видах АК, а так же видах карточек и библиографических описаниях, включаемых в АК.

Задачи: Составить 10 справочных и ссылочных карточек, включенных в АК.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. Какова роль АК в раскрытии содержания фонда библиотеки?
2. Какие функции и задачи в библиотеке выполняет АК?
3. Какие виды карточек и библиографических описаний включаются в АК?
4. Чем различаются справочные и ссылочные карточки?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Составить 5 справочных карточек для АК.
2. Составить 5 ссылочных карточек для АК.
3. Расположить карточки в алфавитном порядке.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. Ответить кратко и по существу на вопросы в рабочей тетради.
2. Практическое задание оформить на каталожных карточках и сдать в виде комплекта.
3. Отчет сдать преподавателю в установленный срок.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка преподавателем сданной работы.
2. Индивидуальное консультирование.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. Современная каталогизационная терминология [Текст]: толковый словарь с методическими рекомендациями / РГБ; сост.: Т.А. Бахтурина, Э.Р.Сукиасян. - Москва, 1992. - 198 с.
2. Сукиасян, Э.Р. Библиотечные каталоги [Текст]: методические материалы / Э.Р.Сукиасян. - Москва: ИПО "Профиздат", 2001. - 187 с.

б) дополнительные источники:

1. Воронько, К.Л. Организация библиотечных фондов и каталогов [Текст]: учебник для библиотечных техникумов / К.Л.Воронько. - 2-е изд., перераб. и доп.- Москва, 1981. - С. 107-119.
2. Каталоги и картотеки централизованной библиотечной системы [Текст]: практическое пособие / Государственная библиотека им. В.И.Ленина; под ред. Т.В.Борисенко, Э.Р.Сукиасяна. - Москва: Книга, 1985. - 128 с.

Самостоятельная работа № 30

Тема: Организация алфавитного каталога (АК). Оформление и информация о каталоге в библиотеке.

Цель работы: Получить представление об алфавитном каталоге: принципах организации, наполнении, оформлении и рекламе каталога.

Задание: Составить памятку для читателей (пользователей) о правилах пользования алфавитным каталогом.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. Почему каталог называется алфавитным?
2. На какие два главных запроса читателей отвечает алфавитный каталог?
3. Какие виды библиографических описаний включаются в алфавитный каталог?
4. В чем заключаются требования к оформлению (внешнему и внутреннему) алфавитного каталога?
5. Что значит реклама каталогов в библиотеке?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Разработать макет памятки.
2. Составить памятку для читателей о правилах пользования АК в публичной библиотеке-филиале.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. Ответы на вопросы дать кратко и четко в рабочей тетради.
2. Памятку в оформленном виде приложить к работе.
3. Отчет преподавателю сдать в установленный срок.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка преподавателем сданной работы.
2. Индивидуальное консультирование.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставить, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. Современная каталогизационная терминология [Текст]: толковый словарь с методическими рекомендациями / РГБ; сост.: Т.А. Бахтурина, Э.Р.Сукиасян. - Москва, 1992. - 198 с.
2. Сукиасян, Э.Р. Библиотечные каталоги [Текст]: методические материалы / Э.Р. Сукиасян. - Москва: ИПО "Профиздат", 2001. - 187 с.

б) дополнительные источники:

1. Воронько, К.Л. Организация библиотечных фондов и каталогов [Текст]: учебник для библиотечных техникумов / К.Л.Воронько. - 2-е изд., перераб. и доп.- Москва, 1981. - С. 107-119.
2. Хортюнова, Л.В. Библиотечные каталоги [Текст]: назначение, виды, историография: учебное пособие для библиотечных факультетов по курсу "Библиотечные каталоги" / Московский государственный институт культуры. - Москва, 1992. - 90 с.

Самостоятельная работа № 31

К содержанию

Тема: Редактирование алфавитного каталога. Документационное обеспечение.

Цель работы: Получить представление о целях редактирования алфавитного каталога и документационном обеспечении.

Задание: Составить паспорт на алфавитный каталог (конкретной библиотеки-базы практики).

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. Каковы цели редактирования алфавитного каталога?
2. В чем заключается редактирование алфавитного каталога?
3. Какие документы регламентируют существование алфавитного каталога в конкретной библиотеке?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Познакомиться и перечислить документы библиотеки-базы практики, касающиеся функционирования алфавитного каталога.
2. Выявить все данные, которые должны быть включены в паспорт алфавитного каталога.
3. Составить паспорт алфавитного каталога.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. Ответы на вопросы дать кратко и четко в рабочей тетради.
2. Паспорт, составленный по всем правилам методики, представить в качестве практической части.
3. Отчет преподавателю сдать в установленный срок.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка преподавателем сданной работы.
2. Индивидуальное консультирование.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. Современная каталогизационная терминология [Текст]: толковый словарь с методическими рекомендациями / РГБ; сост.: Т.А. Бахтурина, Э.Р.Сукиасян. - Москва, 1992. - 198 с.
2. Сукиасян, Э.Р. Библиотечные каталоги [Текст]: методические материалы / Э.Р.Сукиасян. - Москва: ИПО "Профиздат", 2001. - 187 с.

б) дополнительные источники:

1. Воронько, К.Л. Организация библиотечных фондов и каталогов [Текст]: учебник для библиотечных техникумов / К.Л.Воронько. - 2-е изд., перераб. и доп.- Москва, 1981. - С. 107-119.
2. Каталоги и картотеки централизованной библиотечной системы [Текст]: практическое пособие / Гос. библиотека СССР им. В.И.Ленина; под ред. Т.В. Борисенко, Э.Р.Сукиасяна. - Москва: Книга, 1985. - 128 с.

Самостоятельная работа № 32

Тема: Структура, наполнение и оформление систематического каталога.

Цель работы: Получить представление о принципах, основных правилах группировки карточек и оформлении систематического каталога.

Задание: Оформить разделители к одному из подразделов систематического каталога.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

К содержанию

1. Каковы основные правила расстановки карточек в систематическом каталоге?
2. Что лежит в основе структуры систематического каталога?
3. Какие документы включаются в систематический каталог?
4. Какие особенности нужно учитывать при оформлении разделителей для систематического каталога?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Определить один из подотделов отделов 3 Техника или 2 Естественные науки.
2. Определить форму разделителей согласно уровню делений.
3. Каждый разделитель оформить согласно методике.
4. Сформировать комплект, расположив разделители согласно Таблицам ББК.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. Ответы на вопросы дать кратко и четко в рабочей тетради.
2. Выполненное практическое задание в форме комплекта разделителей сдать в качестве приложения.
3. Отчет преподавателю сдать в установленный срок.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка преподавателем сданной работы.
2. Индивидуальное консультирование.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. Систематический каталог [Текст]: практическое пособие / Гос. библиотека СССР им. В.И.Ленина. - Москва: Кн. плата, 1990. - С. 116-133.
2. Сукиасян, Э.Р. Библиотечные каталоги [Текст]: методические материалы / Э.Р.Сукиасян. - Москва: ИПО "Профиздат", 2001. - 187 с.

б) дополнительные источники:

1. Воронько, К.Л. Организация библиотечных фондов и каталогов [Текст]: учебник для библиотечных техникумов / К.Л.Воронько. - 2-е изд., перераб. и доп.- Москва, 1981. - С. 209-222.
2. Современная каталогизационная терминология [Текст]: толковый словарь с методическими рекомендациями / РГБ; Т.А.Бахтурина, Э.Р.Сукиасян. - Москва, 1992. - 198 с.

Самостоятельная работа № 33

Тема: Редактирование систематического каталога и его справочного аппарата.

Цель работы: Получить представление о процессах редактирования систематического каталога (СК) и алфавитно-предметного указателя (АПУ) к нему, документационном обеспечении и пропаганде систематического каталога.

Задание: Оформить плакат для читателей о правилах пользования систематическим каталогом.

ОТВЕТИТЬ НА ВОПРОСЫ:

1. Какие процессы включены в редактирование систематического каталога?
2. Для чего составляется АПУ (алфавитно-предметный указатель) к систематическому каталогу?
3. Что входит в документационное обеспечение систематического каталога?

К содержанию

4. Какие формы и методы по рекламе систематического каталога можно использовать?

ВЫПОЛНИТЬ:

1. Изучить требования, предъявляемые к плакату по пропаганде каталогов.
2. Разработать макет каталога с учетом требований методики.
3. Оформить плакат с использованием иллюстративного и текстового материала.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ И СДАЧЕ ОТЧЕТА:

1. Ответы на вопросы дать кратко и четко в рабочей тетради.
2. В качестве практического задания оформить плакат.
3. Отчет преподавателю сдать в установленный срок.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ:

1. Проверка преподавателем сданной работы.
2. Индивидуальное консультирование.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ РАБОТУ:

Зачет ставится в случае, если выполнено не менее 50% заданий, в ответах не содержится грубых ошибок, приведены правильно оформленные примеры и в срок сдан отчет.

Незачет ставится, если студент не справился с заданием: не раскрыто содержание поставленных вопросов, имеются грубые ошибки в приведенных примерах и заданиях, а также работа выполнена не самостоятельно.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ:

а) основные источники:

1. Каталоги и картотеки централизованной библиотечной системы [Текст]: практическое пособие / Гос. библиотека СССР им. В.И.Ленина; под ред. Т.В. Борисенко, Э.Р.Сукиасяна. - Москва: Книга, 1985. - 128 с.
2. Систематический каталог [Текст]: практическое пособие / Гос. библиотека СССР им. В.И.Ленина. - Москва: Кн. палата, 1990. - С. 116-133.

б) дополнительные источники:

1. Алфавитно-предметный указатель к систематическому каталогу [Текст] : пособие для библиотекарей / Гос. библиотека СССР им. В.И.Ленина. - Москва, 1981. - 160 с.
2. Воронько, К.Л. Организация библиотечных фондов и каталогов [Текст]: учебник для библиотечных техникумов / К.Л.Воронько. - 2-е изд., перераб. и доп.- Москва, 1981. - С. 209-222.

Гильмуллина М. С.

Разработка персональной выставки для подростков. Урок для студентов специальности «Библиотековедение»

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Тема: «Разработка персональной выставки для подростков»

Цель: научить студентов организовывать персональные выставки

Задачи:

1. Образовательные:
способствовать усвоению студентами знаний и умению по организации персональных выставок.
2. Развивающие:
развивать умение выделять главные аспекты по созданию персональных выставок; развивать творческую активность студентов в подходе создания персональных выставок
3. Воспитательные:

К содержанию

воспитывать чувство ответственности; воспитывать чувство уважения к детям различных возрастов.

Оборудование: компьютер, библиографические пособия по детской литературе, комплекты книг и методических материалов, портреты, плакаты, иллюстрации, фотографии.

Тип урока: практическая работа

Ход занятия.

1. Вводное слово учителя. Мотивация учащихся

На доске написано высказывание: «Чудеса творят подростки, когда читают книги. Они берут наши мысли и слова, они вселяют в них жизнь и блеск» А.С.Грин.

Из всех проявлений человеческого творчества самое удивительное и достойное внимания — это книги. В книгах живут думы прошедших времен; внятно и отчетливо раздаются голоса людей. Все, что человечество совершило, передумало, все, чего оно достигло, — все это сохранилось, как бы волшебством, на страницах книг.

2. Целеполагание. Получение первичной информации по теме, беседа с учащимися.

Тема нашей практической работы: «Разработка персональной выставки для подростков»

Ребята, давайте вспомним что такое библиотечная выставка.

Библиотечная выставка – это публичная демонстрация специально подобранных и систематизированных произведений печати и других носителей информации, рекомендуемых пользователям библиотеки для обозрения и ознакомления. (Справочник библиотекаря. - СПб. 2000. - С. 160.)

Библиотечные выставки бывают: книжные выставки, электронные, интерактивные, выставки по актуальным темам и проблемам...

Еще, какие выставки вызываете? (Жанровая выставка, выставка одной книги, выставка к знаменательной или памятной дате и т.д.)

(Ответы учащихся)

Большое значение для выставки имеет оформление, т.к. это наглядная форма работы библиотеки. Необходимо как можно ярче и образнее раскрыть перед читателями, родителями и подростками содержание книги, ее ценность и «индивидуальность». Хорошее оформление привлекает внимание к выставке, помогает раскрыть ее содержание, усиливает эмоциональное воздействие на подростка. Большое значение имеет подбор цвета и цветовых сочетаний. Желательно использовать при оформлении не более трех цветов, иначе выставка получится не яркой, а пестрой.

На сегодняшнем занятии мы с вами познакомимся с персональной выставкой. Научимся его создавать

Найдите, пожалуйста в Справочнике библиотекаря определение и прочитайте его. Цель персональной выставки для подростков — это привлечь внимание читателей подростков к какой-то личности, персоне, пробудить желание как можно больше узнать об этом человеке, его жизни и деятельности. Такая выставка может быть посвящена художнику, писателю, поэту, композитору, ученому, политику, историческому лицу и др. (Справочник библиотекаря. – СПб., 2000. - С. 185 с..)

На выставке обязательно наличие трёх разделов: первый раздел рассказывает о жизни личности; второй посвящён её деятельности; третий представляет сами произведения, труды, творчество. Конечно, приветствуется и большее количество разделов. Например, четвёртый предлагает творческие работы самих читателей, связанные с именем персонажа.

Как найти идею? Как уже было сказано, главное в выставке ее тема, идея. Как рождаются идеи? Часто после долгих раздумий, а иногда – совершенно случайно. Нужно лишь всегда держать «ушки на макушке», «просеивая» огромный информационный поток в поисках идей. Кроме темы, надо хорошо продумать и читательский адрес выставки. Для кого вы ее оформляете – для младших школьников, подростков, абитуриентов, родителей, студентов, случайных читателей? От этого будут зависеть все последующие этапы работы

К содержанию

над выставкой, начиная с отбора документов и заканчивая рекламой. И подумайте о цели выставки: что вы хотите ею сказать, для чего она?

Предлагаю тему персональной выставки «Моим стихам настанет свой черед...» о поэтессе Марине Цветаевой.

1. Уточнить читательское назначение выставки.

Выставка рассчитана, прежде всего, для учащихся старшего возраста, и всех тех, кому интересна история Цветаева. Способствует развитию интереса к исторической литературе, чтению в целом; побуждает учащихся к самостоятельному овладению знаниями в более широком диапазоне, чем школьный учебник; продолжает формирование чувства патриотизма, гордости за свой народ и его легендарное прошлое.

Разработать концепцию выставки: Концепция-это мысленный образ вашей выставки, вашей роли на ней. Каждый участник выставочной деятельности должен четко представлять, что он хочет получить от выставки. Какие результаты его устроят, а какие нет. Для того, чтобы все шло "по плану", необходимо разработать концепцию работы на выставке.

2. Отобрать документы

Как правильно отобрать документы для выставки? Лучше всего это сделать в два этапа. Сначала по каталогам, картотекам, методическим и библиографическим пособиям, непосредственно в фонде выявить все документы, 8 которые есть в библиотеке и ЦБС по данной теме – книги, статьи, аудиовизуальные материалы и т.д. Затем просмотреть выявленные источники и отобрать для выставки те, которые соответствуют ее цели и читательскому назначению. Предпочтение отдается документам, содержащим новую информацию и имеющим привлекательный внешний вид. Особое внимание обращайтесь на те материалы, которые удивляют вас, кажутся непривычными, по-новому открывают для вас тему – то, что поражает вас, произведет впечатление и на других. Интерес вызывают и контрастные материалы, отражающие разные подходы, противоречивые точки зрения – «столкните их лбами».

3. Разработать схему выставки

Какой должна быть структура выставки? Единственно правильного ответа на этот вопрос, конечно же, нет и быть не может. Все зависит от темы и формы выставки, объема фонда, месторасположения и размера выставочного стеллажа. Обычно выставка состоит из 3-4 разделов, а материал расположен в логической или хронологической последовательности. При создании экспозиции стройте ее так, чтобы человек с легкостью в ней ориентировался; выставка должна рассматриваться как рассказ, который следует изложить понятно и доходчиво. При разработке структуры учитывайте также, что большинство людей осматривает разделы по «часовой стрелке». Т.е. при взгляде на выставку читатель в первую очередь обратит внимание на левый верхний угол, затем, по мнению специалистов, его взгляд упадет на правый нижний угол и середину нижней полки.

Важную роль играют заголовки выставки и ее разделов: они облегчают просмотр, организуют структуру выставки. Знаменитый исследователь рекламы Альфред Полита на вопрос, какие элементы печатной рекламы являются самыми важными, сказал, что «самыми важными являются заголовки, поскольку некоторые люди читают только их». Общее название выставки должно обязательно привлечь внимание читателей, вызвать удивление, любопытство, а иногда и недоумение. Есть несколько общих требований к его формулировке: - название не должно быть длинным (не более 4-5 слов), т.к. большой объем информации мгновенным зрением человека не усваивается. - желательно, чтобы название отражало целевое и читательское назначение (например: замените заголовок «Новые поступления» на «Все новое – для Вас!»). - при формулировке названия необходимо избегать штампов, общеизвестных цитат, оно должно быть нетривиальным. - с осторожностью нужно подходить к использованию многозначных формулировок, в подобных случаях нужен объясняющий подзаголовок

К содержанию

4. Определить последовательность расстановки документов.

Итак, существует множество различных видов расстановок документов, использующих различные признаки содержания и формы документов. У каждого вида расстановки имеются свои преимущества и недостатки, поэтому для каждого под фондом необходимо определить наиболее оптимальный для данной ситуации способ расстановки. Как правило, в реальной практике используются комбинированные расстановки, использующие одновременно два признака группировки, например, форматно-инвентарная, систематически-алфавитная, алфавитно-хронологическая и т. д.

При этом первый признак выполняет функцию структурирования массива, т. е. разделения его на под фонды, а второй признак задает порядок расстановки внутри выделенного под фондом. Расстановка документов непосредственно на библиотечных полках – завершающий этап размещения фондов.

Под расстановкой библиотечного фонда понимают:

- порядок расположения документов на полках фондохранилища, определяемый методикой обслуживания абонентов, типом, составом и величиной фонда.
- библиотечную операцию, заключающуюся в размещении документов на полках фондохранилища в соответствии с шифрами их хранения.

Различают две основные группы видов расстановок библиотечного фонда: расстановки содержательного типа и расстановки формального типа. К расстановкам содержательного типа относятся систематическая, тематическая и предметная расстановки. К расстановкам формального типа – расстановки, основанные на формальных признаках – алфавитная, географическая, хронологическая, языковая, форматная, нумерационная. За исключением алфавитной и нумерационной ни одна из перечисленных расстановок сама по себе недостаточна для рационального размещения фонда на полках. Как правило, виды расстановок применяются в различных сочетаниях. Например, алфавитно-хронологическая, форматно-инвентарная, систематически-алфавитная и т. д.

5. Подобрать аксессуары, продумать оформление.

Какие предметы и аксессуары можно использовать? В последние годы на многих библиотечных выставках используются различные предметы и аксессуары. Они делают выставку яркой, необычной и праздничной. А главное – они привлекают внимание посетителей. Причем, необязательно, чтобы эти предметы были дорогостоящими, редкими и т.д., необходимо лишь проявить фантазию при создании предметной среды выставки. Можно использовать: Знаковые аксессуары – это текстовое (цитаты, пояснительные тексты, аннотации) или символическое изображение информации. Цитаты и аннотации широко применяются при создании выставок, делают их более информативными. Однако в ходе социологических исследований выяснилось, что большинство посетителей не обращают внимания на них. Желательно поэтому: помещать тексты только в самых необходимых случаях; тексты должны быть интересно оформлены и хорошо видны; быть, по возможности краткими. К знаковым относятся различные символы. Их использование благоприятно сказывается на восприятии, особенно если они заменяют часть текстовой информации. Для молодежных выставок можно использовать различные компьютерные символы (смайлики и др.). Предметные аксессуары – это используемые на выставках натуральные предметы, детали, модели, макеты, муляжи. Они могут помочь: - создать образ человека или времени (веер, бинокль, свечи, солдатский котелок и т.п.); - раскрыть содержание выставки.

6. Составить каталог выставки.

Каталог – это необходимый атрибут любой выставки. Составляет он по определенным правилам. При составлении каталога следует учитывать, что не средство самовыражения организатор выставки, как ошибочно, считают некоторые горе-организаторы. Информация, содержащаяся в каталоге, должна в первую очередь помогать посетителям и участникам ориентироваться на выставке, а также быть для них полезной и

К содержанию

интересной. Так, каталог обязательно должен содержать список участников в алфавитном порядке, список стендов по номерам, список по географической принадлежности и тематический рубрикатор. В каталоге может быть опубликовано обращение официальных лиц или организаторов выставки к ее участникам и посетителям. В начале каталога или отдельных его разделов могут быть размещены аналитические статьи. Некоторые компании размещают в нем некоммерческую справочную информацию – это облегчает ориентирование на отраслевом рынке, делает статус выставки более высоким, да и жизнь каталогу продлевает.

4. Выводы. Рефлексия.

1. Какова цель персональной выставки для подростков?
2. Из скольких разделов должна состоять персональная выставка?
3. Какова последовательность расстановки документов?
4. Какова должна быть структура выставки?
5. Как составить каталог выставки?

Подведение итогов урока.

Домашнее задание

Описать персональную выставку для подростков (по выбору темы)

Дрожжина Г. С.

Краеведческие библиографические продукты как часть информационных ресурсов библиотеки: методические указания для студентов библиотечного отделения по специальности 071202 «Библиотековедение»

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Вступление

Переход к рыночным отношениям, усиление самостоятельности регионов, этническое самоопределение отдельных территорий привели к росту потока и значения краеведческой информации. В данных условиях библиотечному региональному сообществу требуется специалисты, имеющие представление о региональных информационных потребностях, способные создавать и использовать традиционные и электронные информационные продукты краеведческого содержания.

Информационное обеспечение – это совокупность процессов по подготовке специальной информации и, ее представления, решения управленческих, научных, технических, производственных, коммерческих и других задач.

Чтобы выполнить эти процессы, необходимо изучить: тематические основы и практику краеведческой и регионоведческой деятельности; систему региональных информационных центров, перечень региональных информационных продуктов; библиотек и информационных учреждений в удовлетворении региональных информационных потребностей. А следовательно надо:

- знать: функциональные возможности региональной и краеведческой информации, методики создания и использования региональной библиографической и фактографической информации;
- иметь представление: об основных этапах и тенденциях развития региональной библиографии, о системе региональных библиографических пособий, об информационных учреждениях и организациях, занимающихся удовлетворением региональных потребностей, об основных направлениях краеведческой деятельности библиотек;

К содержанию

- уметь: ориентироваться в региональном документальном потоке, выявлять основные региональные потребности; создавать различные виды краеведческой продукции (базы данных, путеводители сетевых ресурсов и др.), представлять краеведческие услуги (консультирование, информирование и др).

Региональная информация – это информация, по содержанию связанная с регионом, информация о территориальных проблемах общества и государства, информация, производимая в регионе.

Регионоведческая информация – совокупность сведений о регионе, зафиксированных на различных носителях и существующих в формах, которые позволяют производить процессы поиска, анализа, синтеза, хранения и распространения сведений о регионе.

Региональная библиография призвана удовлетворять общественные потребности в информации о территориальных аспектах политической жизни, науки, посредством отражения литературы, по содержанию относящейся к соответствующему региону.

Территориальные рамки краеведческих пособий должны устанавливаться не путем простого механического выделения большего или меньшего территориального комплекса и библиографические пособия составляются по территориям, представляющим собой единство, связанное экономической, природной, исторической общностью. Выбор района для составления пособия опирается на объективные информационные потребности, которые в свою очередь, определяются следующими факторами: особенностями изучаемой территории; особенностями отрасли, или темы, которым посвящено пособие (а следовательно, и особенностям документов по данной отрасли теме); характером и направлением деятельности территориального плана (исследовательской, практической, просветительской, самообразовательной); наличием библиографических работ по тем или иным территориям.

I. Фонд краеведческих документов и местных изданий

Основу краеведческой деятельности библиотеки составляют фонды краеведческих документов и местных изданий.

Краеведческий фонд – совокупность документов, содержанием/или формой связанных с краем и предназначенных для общественного использования. Краеведческий фонд является ценным информационным ресурсом всестороннего познания и развития каждого региона.

В качестве исходных структурных единиц краеведческого фонда библиотеки выступает краеведческий документ и местное издание.

Понятие «**краеведческий документ**» объединяет все издания, неопубликованные (рукописные, машинописные, графические), аудиовизуальные материалы, машиночитаемые носители информации, полностью посвященные данному краю или содержащие значительные по объему или информативности сведения о нем, независимо от вида и способа, изготовления, тиража, языка, места издания, политической направленности.

В областных, краевых библиотеках фонд краеведческих документов формируется по принципу максимальной полноты в расчете не только на активное использование, но и на постоянное хранение определенного количества экземпляров. Эти фонды рассматриваются как особо ценные, как уникальная часть совокупного национального библиотечного фонда.

В фонд краеведческих документов включаются:

- Опубликованные документы, полностью посвященные данному региону (или любой его части) или содержащие значительные по объему или ценности сведения о нем, независимо от физической формы (печатные издания, электронные издания, микрофильмы и микрофиши), типа и вида издания, языка, времени и места издания;

К содержанию

- Неопубликованные документы (рукописи, коллекции фотографий, собрания изоматериалов и пр., передаваемые в библиотеку на постоянное хранение частными лицами или учреждениями; поступления в сектор информации по культуре и искусству и правовой центр).

Фонд КД (или его активно используемая часть) может находиться в краеведческом подразделении, а специализированные части в соответствующих подразделениях.

В **фонд местных изданий** включаются документы, изданные на территории региона, независимо от содержания, физической формы (печатные, электронные издания, аудиовизуальные материалы, микрофильмы и микрофиши), типа и вида издания, языка и времени издания.

Источники и способы комплектования краеведческих документов.

Библиотеки ведут постоянный мониторинг по выявлению краеведческих документов и местных изданий, используя для этого издательскую и книготорговую информацию, библиографические источники, СБА других библиотек, непосредственное обследование фондов, сетевые ресурсы Интернет, краеведческую литературу и пр.

Специфика краеведческой информации в том, что основной массив краеведческих документов издается на местах. Библиотеки занимаются текущим и ретроспективным комплектованием фонда краеведческих документов и коллекции местных изданий, используя в качестве способов комплектования:

- платный федеральный обязательный экземпляр отечественных изданий;
- бесплатный обязательный экземпляр субъекта РФ и местный обязательный экземпляр;
- договоры с местными издательствами;
- подписку;
- дар или передачу; книгообмен;
- покупку;
- копирование и репродуцирование отсутствующих или имеющихся в недостаточном количестве экземпляров документов на электронные, бумажные носители, в виде микрофильмов, микрофиш и пр.

Обязательный бесплатный областной экземпляр – экземпляры различных видов изготовленных на территории области документов, которые подлежат безвозмездной передаче их производителями в областную библиотеку в порядке и количестве, установленных действующим законодательством.

Обязательный бесплатный местный экземпляр – экземпляры документов, изготовленные на территории муниципальных образований (городов, районов) области и содержащие информацию краеведческого характера о данном городе (районе), которые подлежат безвозмездной передаче их производителям в центральные городские (районные) муниципальные библиотеки в порядке и количестве, установленных действующим законодательством.

В понятия обязательного бесплатного областного и местного экземпляров входят следующие виды документов:

- издания (текстовые, нотные, картографические, фото- и изоиздания) – издательская продукция, прошедшая редакционно-издательскую обработку, полиграфически самостоятельно оформленная, имеющая выходные сведения;
- официальные документы – произведения печати, публикуемые от имени органов законодательной, исполнительной и судебной власти области, края, носящие законодательный, нормативный, директивный или информационный характер;
- неопубликованные документы – результаты научно-исследовательской и опытно-конструкторской деятельности (диссертации, отчеты о научно-исследовательских и опытно-конструкторских работах, депонированные научные работы, алгоритмы и программы).

К содержанию

Деятельность областной (краевой) библиотеки как региональной книжной палаты, а также структура и состав регионального местного обязательного экземпляра (ОЭ) регламентируется в местном законодательстве. В этом качестве библиотека:

- осуществляет постоянный контроль за полнотой и своевременностью поступлений регионального и местного обязательного экземпляра в свой фонд; накапливает и систематически передает в РКП сведения о выполненных нарушениях полноты и своевременности доставки ОЭ;
- поддерживает контакты с издательствами и издающими организациями региона;
- создает и хранит архив местной печати с особым режимом хранения и использования;
- осуществляет государственный библиографический учет местных изданий (МИ);
- готовит и публикует библиографическую, аналитическую и статистическую информацию о местных документах в традиционной печатной форме, а также на сайте библиотеки, распространяет эти сведения в сети Интернет; участвует в различных корпоративных проектах, направленных на выявление и распространение информации о МИ.

Необходимо отметить, что одной из главных проблем краеведческого фондирования является сохранение и пополнение системы краеведческих фондов библиотек, призванных обеспечить полноту краеведческих документов по всем отраслям знания, отдельным проблемам науки, техники, литературы, искусства с учетом своеобразия экономического и социального развития районов, краев и областей, специфических потребностей различных групп пользователей.

II. Краеведческий справочно-библиографический аппарат

В ГОСТ 7.0-99 «Информационно-библиотечная деятельность, библиография. Термины и определения» понятие «справочно-библиографический аппарат» (СБА) выступает как синоним «справочно-поисковый аппарат» (СПА).

Краеведческий справочно-библиографический аппарат (КСБА) представляет собой специализированную часть СБА библиотеки, нацеленную на максимально полное раскрытие состава и содержания краеведческих документов и местных изданий в различных аспектах.

Структура КСБА включает:

1. Систему карточных каталогов и картотек;
2. Фонд краеведческих справочных и библиографических изданий;
3. Систему БД;
4. Фонд выполненных справок (фонд неопубликованных библиографических пособий).

1. Система карточных каталогов и картотек

Система каталогов и картотек – это совокупность организованных, взаимосвязанных каталогов и картотек, разносторонне раскрывающих фонды библиотеки в соответствии со стоящими перед ней задачами.

Краеведческий каталог – библиотечный каталог, отражающий документы краеведческого содержания, имеющиеся в фонде библиотеки.

Понятие «край» в данном случае определяется как регион (край, область, город, район), в котором находится библиотека. Как правило, при организации краеведческого каталога объем понятия «край» ограничивается пределами территории, на которую распространяется влияние конкретной библиотеки. Для областной научной библиотеки – область; для центральной библиотечной системы (ЦБС) – город, район; для библиотеки филиала – микрорайон обслуживания.

К содержанию

Основными критериями отбора краеведческой литературы является экономическая, научная и художественная ценность материала, отражающего особенности развития экономики, культуры, истории края.

В краеведческий каталог включаются различные виды документов краеведческого содержания. Они группируются в систематическом порядке на основе схемы, разработанной специально для краеведческих каталогов. Внутри рубрик материал (независимо от вида издания) располагается в обратнхронологическом порядке, что позволяет следить за новыми поступлениями по той или иной теме.

Краеведческий каталог выполняет функции сводного каталога краеведческой литературы области. Он включает сведения о произведениях печати краеведческого характера и в том случае, если эти материалы отсутствуют в фонде. Вспомогательным аппаратом к краеведческому каталогу служит АПУ.

В качестве дополнения к краеведческому каталогу в региональных информационных центрах составляются каталог (картотека) местных изданий.

Каталог местных изданий – библиотечный каталог изданий, опубликованных на данной территории. Независимо от их тематики. Библиографические описания располагаются по годам издания произведения печати и других документов, а внутри года – по алфавиту авторов и заглавий.

Краеведческая картотека – библиографическая картотека, отражающая документы краеведческого содержания, независимо от их наличия в фонде библиотеки.

Состав системы карточных каталогов и картотек определяется традициями и условиями данной библиотеки. Карточные каталоги и картотеки сохраняют свое значение в качестве страховой копии и средства доступа к краеведческим ресурсам.

2. Фонд краеведческих справочных и библиографических изданий

Фонд справочных изданий краеведческого характера содержит материалы основополагающего и директивного характера, энциклопедии, словари, справочники, хроники, летописи, календари, статистические сборники, путеводители, прейскуранты, проспекты и т.д., свои содержанием (целиком или частично) относящиеся к данному краю, а также географические карты, атласы, планы и схемы отдельных объектов края и др.

3. Система баз данных

Система БД представляет собой относительно самостоятельную часть электронного СБА библиотеки и связана с другими его элементами в локальной сети. Этим обеспечивается технологическая возможность одноразовой обработки КД и МИ, оперативного и комфортного библиотечно-библиографического обслуживания читателей библиотеки и удаленных пользователей и пр.

База данных – упорядоченная совокупность данных, организованных по определенным правилам, предусматривающим общие принципы описания, хранения и обработки данных.

Состав краеведческих БД в библиотеках постоянно пополняется и обогащается. К «типовым» БД сегодня можно отнести:

- край (область) в центральных и местных изданиях;
- периодика края (области);
- законодательство края (области);
- календарь знаменательных и памятных дат края (области);
- учреждения и организации края (области);
- деятели области;
- учебные заведения области;
- хроника жизни области.

Выделим основные типы БД, используемых в КСБА.

Библиографические БД:

К содержанию

- электронные каталоги книг, периодических изданий, новых поступлений; сводные каталоги;
- базы данных: отдельных видов изданий (редких книг, статей, микроформ, изданий на CD-ROM, графических, проекционных, видеоматериалов);
- проблемно ориентированные БД;
- тематические БД;
- персональные БД (биографические, биобиблиографические) и т.д.

Основным рабочим звеном, наиболее полно отражающим краеведческие документы, является электронный краеведческий каталог.

Электронный каталог – это библиотечный каталог в машиночитаемой форме, работающий в режиме реального времени, предоставленный в распоряжение читателям библиотеки. В зависимости от автоматизированной библиотечной системы, используемой в библиотеке, краеведческий ЭК может быть как автономный, так и включенный в общий электронный каталог библиотеки.

Библиографические записи (БЗ), составляющие содержание библиографических БД, создаются в расчете на использование в национальной библиографии, в региональном, национальном и международном информационном обмене. Этим определяются общие требования к их доступности, полноте и качеству:

- для всех КД и МИ с известным местом хранения – описание de visu;
- использование национальных коммуникативных или одного из международных форматов, обеспечивающее доступность информации для других библиотек и пользователей;
- полнота БО (использование всех обязательных и факультативных элементов) в соответствии с требованиями действующих стандартов и правил каталогизации (при описании de visu);
- индексирование содержания документов, обеспечивающее тематический и предметный доступ (при описании de visu). В качестве обязательного инструмента индексирования содержания КД используется предметизация;
- авторитетный контроль всех нормируемых элементов БЗ (обязательных элементов БО; элементов предметных рубрик) в соответствии с действующими требованиями (при описании de visu);
- обязательность указания места хранения (названия учреждения-владельца), если оно известно;
- наличие аннотации (для КД при описании de visu).

Библиотека ведет обмен библиографическими и авторитетными записями с другими библиотеками или небиблиотечными учреждениями (с муниципальными библиотеками своего региона – на бесплатной основе, с другими библиотеками – на основе договоров о взаимном обмене информацией или за плату).

Фактографические БД:

- БД «Календарь знаменательных дат», «Хронограф»;
- Статистические БД («Область в цифрах»);
- БД названий улиц городов («Улицы города»);
- БД памятников, архитектурных сооружений («Памятники и обелиски края, области», «Храмы»);
- Путеводители Интернет-ресурсов и другие.

Полнотекстовые БД:

- БД местных официальных документов и правовых актов («Кодекс», «Консультант Плюс: Иркутский вариант»);
- БД редких краеведческих документов;

К содержанию

- БД текстов статей о крае;
- БД публикаций сотрудников и другие.

Электронные и карточные краеведческие каталоги и картотеки, БД рассматриваются как уникальные и особо ценные неопубликованные документы. Поэтому библиотека принимает меры для обеспечения его гарантированной сохранности, в их числе:

- ретроконверсия карточных элементов КСБА в электронную форму;
- ограничение или исключение самостоятельного доступа пользователей к карточным каталогам и картотекам;
- регулярное копирование электронных каталогов и других краеведческих БД на электронных носителях;
- дублирование вновь создаваемых БЗ в карточной форме;
- защита БД от несанкционированного доступа программными средствами.

Краеведческие каталоги и БД, создаваемые библиотекой, являются ее интеллектуальной собственностью. Библиотека вправе контролировать копирование значительных по объему массивов БЗ из карточных и электронных каталогов и ограничивать его программными или иными средствами. Предоставление больших массивов записей может быть платной услугой или осуществляться по договору.

4. Фонд выполненных справок (фонд неопубликованных библиографических пособий).

Менее всего подверженными влиянию автоматизации оказался архив выполненных справок иначе его называют фондом неопубликованных библиографических пособий. Специалисты определяют фонд неопубликованных библиографических пособий (ФНБП) как часть СБА, содержащую оригиналы или копии выполненных в процессе СБО письменных справок, а также оставшиеся в рукописи библиографические пособия и полученные в порядке обмена из других библиотек аналогичный материал.

Он также может содержать информацию на печатных и электронных носителях. Чаще всего в краеведческой деятельности – это ксерокопии важнейших статей из периодических изданий. Также это библиографические списки по темам, наиболее спрашиваемым в процессе обслуживания.

По мнению Е.А. Диковской, электронным аналогом подобных картотек и списков могут быть библиографические и фактографические БД по наиболее актуальным и сложным справкам. ФНБП может содержать фрагменты отдельных БД, а также ответы на запросы, выполненные в режиме удаленного обслуживания.

Таким образом, с развитием компьютерных технологий состав КСБА, наряду с традиционными компонентами, стал включать электронными ресурсы. В профессиональной печати утвердилось понятие «электронный СБА».

Электронный справочно-библиографический аппарат – это информационно-поисковая система, включающая электронные библиографические, справочные и полнотекстовые ресурсы, используемые для удовлетворения библиографических и фактографических запросов пользователей.

Электронные источники СБА подразделяются на ресурсы собственной генерации, приобретенные и удаленные. Модель электронного краеведческого СБА представлена в схеме.



КСБА в идеале должен быть открытым и общедоступным, в том числе для удаленных пользователей. Библиотеки должны обеспечивать доступ в сети Интернет к элементам КСБА, существующим в электронном виде, и поэтапный перевод в электронную форму остальных элементов (ретроконверсию, оцифровку и пр.)

III. Методика создания краеведческих информационных продуктов

Библиографирование – процесс подготовки библиографической информации. Наиболее распространенным способом существования библиографической информации является библиографическое пособие. Виды библиографических пособий различны: библиографический список; библиографическая картотека, каталог; библиографическое издание.

Составление библиографических краеведческих продуктов – одно из важнейших направлений деятельности библиотек по обеспечению региональных потребностей.

По мнению специалистов, система краеведческих информационных продуктов должна включать:

- указатели краеведческих документов (текущие и ретроспективные научно-вспомогательные; рекомендательные);

К содержанию

- указатели местных изданий (регистрационные, ретроспективные, научно-вспомогательные).

При этом основными краеведческими информационными продуктами ЦБ территории могут быть:

- ретроспективные указатели краеведческих библиографических изданий региона;
- библиографические репертуары или сводные каталоги краеведческих книг;
- текущие указатели литературы о регионе;
- текущие указатели местных изданий;
- универсальные рекомендательные указатели литературы о регионе;
- календари знаменательных и памятных дат по региону.

Технология любых процессов, в том числе информационных, включает следующие компоненты: алгоритм процесса, ресурсное обеспечение, методы, средства, конечный продукт. Типовой алгоритм создания краеведческих информационных продуктов может быть представлен следующей схемой.

1. Определение темы (выбор темы), ее изучение

Тема может:

- быть социальным заказом;
- определяться спросом на какую-либо проблему в соответствии с мониторингом информационных потребностей пользователей;
- быть посвященной какой-либо дате, событию, акции и др.

Изучение темы предполагает:

- вхождение в предметную область;
- ознакомление с понятийным аппаратом;
- ознакомление с основными работами ведущих ученых в данной области;
- определение основных хронологических рамок пособия;
- изучение основных персон, дат, событий;
- выявление принципов отбора материала и др.

2. Разработка плана-проспекта

План-проспект издания представляет собой основной документ, регламентирующий дальнейшую работу составителей. В нем содержится обоснование темы, формируется замысел пособия, определяется его целевое и читательское назначение, примерная структура, исполнители, сроки выполнения работы. Результатом данной операции является модель издания. План-проспект является моделью будущего издания. План-проспект целесообразно дополнить комплектом технологических документов: технологической схемой подготовки библиографического пособия, включающей перечень процессов и операций с указанием их результатов; матрицей ответственности, предусматривающей закрепление отдельных действий за конкретными исполнителями; комплексом норм на реализацию процесса и расчетом трудоемкости.

3. Выявление документов

Процесс начинается с оценки ресурсной базы поиска информации. Выявление литературы производится по различным источникам в зависимости от вида библиографического продукта. В результате выявления литературы формируется массив (база) библиографических записей, полных текстов документов, фактических данных.

Ценным источником краеведческих сведений являются газеты. При просмотре периодических изданий, журналов газет – центральных и местных, «Летописей» журнальных и газетных статей отбираются для краеведческого пособия:

- из центральных изданий – все публикации об области, городе, районе, об их выдающихся людях (за исключением рекламных материалов) – с наибольшей полнотой;
- из областных газет – материал отражается с максимальной полнотой;

К содержанию

- из городских, районных газет, малотиражек предприятий и организаций – избирательно.

В краеведческие информационные продукты подлежат включению следующие материалы:

- постановления и решения правительства и местных властных структур, доклады и речи их руководителей, содержащие материал об области в целом и/или ее административных частях;
- материалы конференций, совещаний, сессий, заседаний местных органов исполнительной и законодательной власти, государственных и общественных организаций, доклады и речи руководителей этих организаций, содержащие формулировки общих задач области и данные района, города, обобщающие итоги развития региона;
- официальные материалы о персональных награждениях лиц, проживающих и работающих на территории района, города, области;
- изложение архивных материалов и документов, имеющих отношение к району, городу, области;
- редакционные статьи, содержащие фактический и статистический материал о районе, городе, области, об отдельных предприятиях;
- статьи обобщающего характера о деятельности местных государственных, общественных и частных организаций, влияние духовенства на жизнь области;
- статьи о природе, освоении и охране природных ресурсов всего географического района, области и более мелких территорий и находящихся в их пределах природных объектов; учреждений, хозяйств, новостроек;
- статьи по истории района, города, области, об исторических памятниках, памятных местах;
- статьи о состоянии и перспективах развития экономики области, города, района, отдельных предприятий, учреждений, хозяйств, новостроек;
- материалы о местных промыслах;
- статьи и сообщения о развитии (в области), культуры, образования, здравоохранения, спорта, о коллективах и смотрах художественной самодеятельности, о гастрольях театров, передвижных выставках изобразительного искусства, о музеях, библиотеках, краеведческом движении области, города, района;
- биографические материалы об уроженцах и деятелях области. Города, сообщения о героических поступках жителей города, области;
- художественные произведения об области, проза, стихи местных авторов, местный фольклорный материал;
- обзоры библиографических материалов об области;
- рецензии на книги краеведческого содержания, произведения местных писателей, поэтов, художников и композиторов.

Не включаются в пособие краткосрочные прогнозы погоды, заметки об отдельных фактах и событиях временного значения, рекламные материалы.

4. Анализ и аналитико-синтетическая переработка первичных документов по теме пособия

Данный процесс включает несколько операций:

- общий библиографический анализ документов;
- составление библиографического описания;
- аннотирование;
- систематизация, предметизация.

При анализе документа изучается титульный лист, аннотация, издательские сведения, оглавление, вступительная статья и др. При необходимости проводится полное или выборочное ознакомление с текстом.

К содержанию

Описание литературы в краеведческих пособиях производится в соответствии с общепринятыми правилами библиографического описания документов, стандартами (ГОСТ 7.1-2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание: общие требования и правила составления), форматами (в случае обработки в электронном виде).

Информативность библиографического пособия повышается за счет таких видов свертывания информации, как аннотирование.

Аннотирование – краткая характеристика документа, его части или группы документов с точки зрения назначения, содержания, формы и других особенностей. Составление аннотации в краеведческих пособиях подчиняются общим принципам и требованиям методики аннотирования. Однако аннотация краеведческого документа имеет свою специфику. Это четкое указание географических рамок аннотируемого документа, места действия описываемых явлений или событий. В ней обязательны следующие элементы: событие, объект, место события, время события и т.д. Важным элементом краеведческих аннотаций является характеристика наглядно-иллюстративного материала. Особенно это относится к географическим картам, планам, схемам местности и т.п. Важно указать не только объем картографических приложений, но и их названия.

Для отдельных видов краеведческих изданий, например «Календарь знаменательных и памятных дат», актуальной формой свертывания информации могут являться фрагменты статей, содержащие фактические, статистические данные. Применяются методы цитирования, экстрагирования информации из текста с указанием источника.

Предметизация краеведческой информации строится на общих принципах предметизации. К специфическим особенностям предметизации краеведческих документов относятся:

- более частое употребление сложных рубрик;
- полное указание наименования организаций;
- присвоение географического признака, при этом географическое название становится заголовком только в двух случаях: если именно данному географическому объекту посвящен документ (как правило, комплексного содержания: описание, очерк, путеводитель и пр.); если аспект рассмотрения географического объекта выражен «несамостоятельным» понятием (которое поэтому просто не может быть заголовком), например: «история», «справка», «население», «колонизация», «изучение» и пр.;
- обозначение времени («хронология») никогда не становится заголовком, если оно выражено датами и др.

Основным лингвистическим средством при предметизации краеведческих документов являются авторитетные файлы предметных рубрик, персоналий, организаций. Их применение становится обязательным условием для обмена библиографической информацией не только с зарубежными, но и с отечественными библиотеками.

Систематизация документов краеведческого характера осуществляется по правилам общей и частной методики, применяемой для документов всех отраслей.

5. Группировка материала

Способ группировки зависит от типа пособия, его темы, содержания представленной литературы. Так, в краеведческих календарях материалы располагаются в строго хронологической последовательности. В библиографических словарях целесообразен алфавит персоналий. В универсальных указателях, текущих ежеквартальных и ежегодниках материал, как правило, располагается в систематическом порядке.

6. Разработка справочного аппарата

В состав справочного и методического аппарата краеведческих пособий входят следующие элементы: предисловие, вступительная статья, вспомогательные указатели и различные приложения.

К содержанию

В предисловии дается обоснование темы пособия, указывается его целевое и читательское назначение. Предисловие строится на основе уточненных данных, приведенных в плане-проспекте, либо в техническом задании.

В состав приложений помещаю списки просмотренных источников условных сокращений, различные дополнения.

Краеведческие пособия сопровождаются вспомогательными указателями – авторским, именным, заглавий произведений печати, географическим, предметным, тематическим и т.д. Важнейшим из них является указатель географических названий, облегчающий поиск материалов об отдельных территориях области. Характер и содержание приводимых в географическом указателе объектов весьма различен (административно-территориальные, экономические, физико-географические и т.д.)

7. Редактирование и оформление библиографического пособия

Редактирование краеведческого издания включает научно-библиографическое, литературное и технико-библиографическое редактирование. При научном редактировании определяется полнота раскрытия темы, логичность и обоснованность систематизации материала, качество аннотации, точность отбора материала и др. Данное редактирование выполняют наиболее квалифицированные сотрудники.

В процессе литературного редактирования вычитывается текст пособия, исправляются орфографические, стилистические погрешности, повторы.

Технико-библиографическое редактирование предполагает проверку единообразия выбранного способа описания, соответствия библиографического описания действующим ГОСТам, проверку правильности нумерации записей и соответствие им сведений во вспомогательных указателях.

Оформление краеведческого издания включает: составление титульного листа, создание обложки, подбор и подготовка иллюстративного материала и др. Результатом данного процесса является рукопись, макет, оригинал-макет.

Сегодня большинство краеведческих информационных продуктов создается с помощью средств автоматизации, поэтому создается автоматизированное рабочее место краеведа.

Отдельные автоматизированные библиотечные системы (ИРБИС, MARC) имеют модули, позволяющие создавать различные информационные продукты, в том числе краеведческие. При достаточном адаптированном программном обеспечении процесс библиографирования частично передан компьютерным программам. Библиографы вводят информацию в электронные каталоги и на основе одноразового ввода создают целый комплекс различных пособий.

Процесс создания краеведческой информационной продукции требует серьезного технического, программного оснащения. Сегодня в арсенале библиографов-краеведов компьютерная техника, различные периферийные устройства, издательские комплексы и др. Без современной программно-технической базы невозможно существование таких электронных краеведческих ресурсов, как электронные библиотеки, базы данных, путеводители краеведческих Интернет-ресурсов и др.

Создание традиционных и электронных краеведческих информационных продуктов предъявляет особые требования к персоналу. Для подготовки отдельных краеведческих продуктов дополнительно привлекаются специалисты из других областей: историки, краеведы, программисты, дизайнеры, редакторы и др.

Библиотеки накопили определенный опыт создания информационной продукции в электронном виде, определили круг основных проблем. Так, основными проблемами в подготовке универсальных текущих указателей краеведческой литературы являются:

- обеспечение полноты выявления материалов из изданий, выпущенных в области и за ее пределами;
- определение критериев отбора материалов;
- оперативность и непрерывность выпуска указателей.

К содержанию

Первая проблема в настоящее время проявляется в невозможности охватить постоянно растущий поток потенциальных краеведческих документов. Число изданий, требующих аналитического раскрытия, стремительно растет. В связи с этим происходит сужение базы источников и многолетнее отставание в обеспечении читателей текущей информацией. Поэтому крайне важно установить круг изданий, обязательных для просмотра.

Вторая проблема связана с обеспечением полноты отбора краеведческих публикаций, особенно из местных газет, и на протяжении многих лет она остается центральной. При отборе особое внимание необходимо уделять принципиально новому в жизни области – новым учреждениям, технологиям, формам хозяйствования, образовательным и социальным реформам, научным открытиям, изобретениям и т.п. важное место отводится официальным материалам местных органов власти, выявляемым не только из газет, но и из официальных периодических изданий местной законодательной и исполнительной власти.

Остается актуальной и третья проблема – оперативность и непрерывность выпуска универсальных текущих указателей краеведческой литературы.

Внедрение компьютерных технологий значительно облегчает библиографическую работу по краеведению, тем не менее, процесс создания краеведческих электронных информационных продуктов на современном этапе сдерживается рядом объективных трудностей. К ним можно отнести ограниченные материальные возможности большинства библиотек, недостаточную подготовленность к работе с новыми технологиями, необходимость профессионального выбора и освоения программных средств и т.п. качество библиографических указателей, создаваемых на основе электронных каталогов и БД, становится серьезной проблемой для региональных библиотек.

Вопросы для самопроверки

1. Перечислите основные проблемы создания краеведческих электронных продуктов.
2. Выделите особенности организации краеведческого фонда.
3. В чем заключается специфика краеведческого библиографирования?
4. каковы важнейшие особенности аннотирования документов краеведческого содержания?
5. Назовите специфические особенности предметизации и систематизации краеведческих документов.
6. Существует ли зависимость группировки библиографических записей от типа краеведческого пособия? Приведите примеры.
7. Из каких структурных элементов состоит краеведческий справочно-библиографический аппарат? Каковы основные функции каждого из структурных элементов?
8. Представьте характеристику электронным краеведческим ресурсам в структуре КСБА. Определите специфику.

Казакова А. Н.

«Литературные жмурки»

как форма организации самостоятельной работы обучающихся

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Кто из нас в детстве не играл в жмурки? Эта игра известна более двух тысяч лет, но по-прежнему не утратила своей популярности!

К содержанию

Согласно «Толковому словарю русского языка» С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой, «жмурки – детская игра, в которой один из участников с завязанными глазами ловит других» [6].

У разных народов мира эта игра получила разные названия: у англичан – Blindman's buff («толчок слепца»), у немцев – Blindkuh («слепая корова»), у итальянцев – a mosca cieca («слепая муха»), у испанцев – la gallina ciega («слепая курица») и т. д. Но, как отмечает в своём исследовании Константин Богданов, «Правила соответствующих игр исторически и географически разнятся, но, при всех нюансах конкретных правил, все они в достаточной мере похожи, чтобы быть объединенными одним легкоузнаваемым сюжетом. В общем виде сюжет этот удовлетворяет трём условиям: 1) наличию по меньшей мере двух взаимодействующих субъектов: того, кто ищет (ловит, отгадывает), и того, кого ищут, при этом 2) тот, кто ищет, обязательно ограничен в сфере своего зрения, но 3) имеет преимущества в каком-либо из иных механизмов ориентации. Тот, кого ищут, как-либо даёт знать о своем местонахождении» [3].

«Жмурки – это отличное развлечение для компании детей. Весёлая и захватывающая игра, которая к тому же довольно полезна – благодаря всем этим достоинствам в жмурки нередко играют и дошколята, и школьники. Всё, что потребуется для игры – это шарф или платок, а также несколько игроков и желание хорошенько повеселиться», – читаем на сайте «Всё для развития детей» [7].

Отмечается, что жмурки – это не только весёлое, но и полезное развлечение: эта игра помогает тренировать ловкость, а, кроме того, учит ребёнка ориентироваться по слуху и тактильным ощущениям.

А что же такое «**книжные (или литературные) жмурки**»?

На этот вопрос исчерпывающе ответили сотрудники библиотек, **принявшие активное участие в игре, запущенной в 2015 году**, официально объявленном в России **Годом литературы**. В течение всего тематического года в библиотеках повсеместно состоялись различные мероприятия по продвижению чтения и литературы. Творческий подход сотрудников библиотек к работе позволил использовать разнообразные традиционные и новые интересные формы, такие как кукольные и театрализованные представления, экскурсии и громкие чтения, встречи с писателями, виртуальные путешествия и видеосалоны, праздники читательских удовольствий, конкурсы рисунков, литературные балы и т.д., а также «изобрести» новые. Распространение и известность получила игра – «книжные (или литературные) жмурки» под девизом «Ты возьми меня с собой».

Суть игры заключается в том, чтобы наугад взять для чтения книгу, обернутую в плотную непрозрачную бумагу: цветную подарочную или старые газеты, в оригинальные упаковки или подарочные пакеты с логотипом «книжных (литературных) жмурок». Предлагаемые издания могут быть представлены на книжной выставке или в специальных подборках при проведении различных мероприятий, на тематических выкладках литературы по отдельным темам или жанрам (например, «Сказки со всего света», «Путешествуем по родному краю» и др.). Читатель не видит и не знает, какую книгу он выбрал. Книги зашифрованы под номерами: названия и авторы произведений скрыты, что и вызывает любопытство. На упаковке проставляется возрастная маркировка, а также объясняются основные правила игры.

Чаще всего читателям предлагается распечатать выбранную книгу только дома, реже – непосредственно в библиотеке. Самое главное условие – книгу надо обязательно прочитать, даже если она не совсем соответствует или совсем не соответствует литературным вкусам и предпочтениям.

Игроку предлагается не только прочитать книгу, но и поделиться своими впечатлениями. Это может быть устная беседа о прочитанном при возврате книги или другие способы выражения своего мнения. Чаще всего при регистрации на игру **каждый участник вместе с книгой получает авторский лист бумаги**, на котором любым

К содержанию

творческим способом может выразить своё отношение к прочитанному с помощью рисунка, аппликации, сочинения, отзыва и т.п.

Литературные жмурки преимущественно адресовались **детям в возрасте 9-13 лет**, так как именно этот возраст считается "провальным" для детского чтения, но не ограничивались данной возрастной группой. Подбор изданий направлен на освещение актуальных тем. «В разделе для детей, мы выставили книги познавательного характера из серии «История России» издательства «Белый город». Для взрослых, приготовили художественные книги кузбасских писателей: Каткова Н.Т., Шумилова В.А., Гоголева М.П., Рудина В., Скорик Л. Очень интересно будет узнать мнение читателей об этих книгах», – делятся опытом сотрудники Кулебакинской сельской библиотеки Гурьевского района Кемеровской области. [2]

Исходя из конкретных задач и ситуации, библиотекари вносили изменения и в правила игры. Так, на «литературных жмурках» в Центральной районной детской библиотеке Бахчисарая, ребята отгадывали по знаменитым цитатам главных героев, которым они принадлежат, и произведения классиков, из которых они взяты; показывали сценки, а другие участники отгадывали, откуда этот отрывок [5].

Сотрудники межпоселенческой центральной районной библиотеки Краснокамского района Республики Башкортостан предпочли обернуть только элементы книги, содержание библиографическую информацию об издании. Детям было предложено выбрать книгу и приступить к чтению прямо в библиотеке. Отмечается, что «ребятам понравилось узнавать произведения, которые они ещё не читали. После прочтения книги им было любопытно развернуть нарядную обложку и узнать, правильно ли они угадали название произведения» [9].

Играя в литературные жмурки, ребята в Барнаульских библиотеках «с увлечением вытягивали из волшебной коробочки описания литературных героев, отгадывали персонажей и находили книги о них» [1].

А Ялчинская сельская модельная библиотека Кугарчинского района Республики Башкортостан совместно с сельским домом культуры мероприятие по книгам писательницы Гульфии Юнысовой провели на природе [10]. Дети по очереди с завязанными глазами на ощупь выбирали одну из книг писательницы, после чего читали вслух её стихи, рассказы, сказки, отгадывали загадки. Также ребята ознакомились с жизнью и творчеством автора.

«Книжные (литературные) жмурки», как правило, стали не одноразовым мероприятием, а долгосрочными проектами или акциями на летних каникулах или во время учебного года, по итогам которых определялись победители интеллектуально-творческой игры в разных номинациях: «Самый активный участник», главная из которых – «Самый активный участник».

Так, в филиале Вологодской областной юношеской библиотеки им. В.Ф. Тендрякова [8] при проведении «Кто лучше всех играет в "Книжные жмурки"?» ребята отгадывали отрывки из книг, участвовали в аукционе скороговорок, заканчивали пословицы о книге. А во время задания «Интервью» становились «репортерами детских телеканалов» и спрашивали друг друга о книгах, которые они прочитали за время «Книжных жмурок».

По всеобщему признанию, «Летние мероприятия как ничто другое сплавляют детей, и позволяют окунуться в атмосферу веселья и радости. Ребёнок узнает много нового и полезного, находит друзей, проявляет свою активность к чтению и оставляет о лете много приятных впечатлений».

«Мы уверены, – *делают вывод коллеги-библиотекари*, – что «Книжные жмурки» – увлекательная игра, которая способна:

- оживить интерес читателей к хорошим книгам, в т.ч. незаслуженно забытым;
- заинтересовать читателей, и они проявят больше внимания к книгам местных писателей;

К содержанию

- побудить читателей поразмышлять над книгой, выполняя творческое задание, выразить свои мысли и эмоции;
- а оформленные в ходе игры авторские листы можно представить на выставке, и они станут своеобразной рекламой произведений для других посетителей библиотеки.



Приём «жмурок» в библиотеке Обоянского филиала Курского колледжа культуры решили использовать при проведении «посвящения в читатели» вновь поступивших – одного из дней традиционно организуемой в сентябре «Недели первокурсника». Из предварительной беседы выяснилось, что вчерашние девятиклассники не имели опыта участия в подобных играх.



Вопрос, какие именно книги предложить вместе с комплектом учебников по дисциплинам учебного плана, сотрудники библиотеки обсуждали с преподавателями. Из нескольких прозвучавших вариантов – произведения детских писателей-юбиляров 2016 года; актуальные в Год отечественного кино книги по киноискусству; научно-популярные издания по дисциплинам естественно-научного цикла; программные произведения из списка для обязательного чтения – выбор остановили на последнем. По дисциплине «Русский язык и литература» первокурсникам предстояло знакомство с творчеством Н.В. Гоголя, в частности, с циклом повестей.

Не зная о содержимом упаковки, все первокурсники получили одинаковые издания с предложением прочитать одно или все произведения, включённые в сборник [4]. На упаковку была вынесена информация, которая ориентировала на последующее использование полученных знаний на учебных занятиях по литературе (см. приложение № 1):

«Литературные жмурки

«Ты возьми меня с собой»

Выбери любую книгу наугад, распечатай её только дома. Самое главное – постараться обязательно её прочитать, даже если она не совсем соответствует или совсем не соответствует твоим литературным предпочтениям.

Поделись своими впечатлениями о прочитанном, ответив на вопросы (задание найдёшь в книге), и твой труд будет обязательно вознаграждён при подведении итогов с 3 по 7 октября на занятиях по литературе.»

Однако в каждом варианте содержалось конкретное задание по одной повести или по сквозной теме, объединяющей произведения в «петербургский цикл» (приложение № 2).

Целесообразность данного выбора была отмечена обучающимися во время опроса по итогам выполнения предложенного задания (приложение № 3).

В опросный лист включены вопросы трёх категорий: 1) об индивидуально-типологических свойствах обучающихся, проявившихся в процессе выполнения задания; 2) о начитанности и уровне имеющихся знаний по изучаемой теме; 3) о «литературных жмурках» как форме работы с читателями библиотек.



К содержанию

Ответы на первый и второй вопрос оказались идентичными. Воспользуемся формулировкой, данной одной из студенток: «Открыв упаковку дома, как и требовалось по условиям игры, я была бесконечно удивлена и обрадована, что мне попала именно та книга, которая нужна по "Литературе"».

О том, что такая же книга "попалась" всем остальным студентам группы, стало известно только на следующий день, и это вызвало взрыв эмоций: веселье (надо же, как "пошутили" библиотекари!), интерес (а можно ли обменяться ответами?), лёгкое разочарование (да-а, преподавателя не проведёшь!)

На вопрос «Читали ли вы ранее произведения автора, книгу которого обнаружили в пакете? Если «да», то какие?» все опрошенные ответили утвердительно, назвав изученные в школьные годы произведения: «Тарас Бульба», «Мёртвые души». Ещё несколько произведений знакомо в экранизациях («Вий», «Вечера на хуторе близ Диканьки»).

Но повесть, индивидуальное задание по которой было предложено каждому во вложенном листе, читали только трое. При этом все они приняли решение перечитать предложенный текст с разной аргументацией: от универсального «прочту произведение, потому что мне нравится читать» до корыстного «прочту произведение, потому что обещана оценка труда на уроках литературы» и осознанного собственного варианта ответа – «интересно вспомнить текст произведения».

Поиск ответов на вопросы предполагал внимательное чтение текста и сложности не вызвал. Лишь в одной анкете отмечен вариант «с трудом найдены ответы на отдельные вопросы», потому что «привыкла читать на компьютере» (?!). Тем не менее, при ответе на вопрос «Помогло ли вам выполнение задания (поиск ответов на вопросы) освоить тему "Творчество Н.В. Гоголя" по дисциплине "Русский язык и литература"?» мнения разделились:

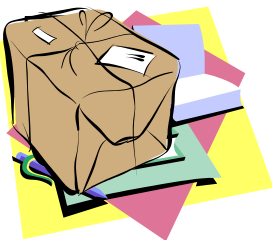
- «да» указали те, кто своевременно выполнил задание, активно участвовал в обсуждении темы и получил отличный поурочный бал;
- чистосердечное «нет» сказала другая (меньшая) часть студентов, не справившаяся с заданием в установленные сроки.

Заключительные вопросы анкеты – это подсказка библиотекарям и преподавателям дисциплин ПМ.01 Технологическая деятельность об использовании данного приёма в дальнейшем, в том числе при проведении мероприятий на базах производственной практики. Большинство студентов назвали интересной и саму форму рекомендации книг, и форму проверки, было ли прочитано произведение, а также то, что в данном случае это было учебное задание, оцениваемое преподавателем как самостоятельная работа по дисциплине.

Две трети первокурсников выразили желание участвовать в игре, которая «интригует и воспитывает силу воли: ждешь, когда можно, наконец, узнать, какая же у меня книга?». При этом обучающиеся выразили пожелание, чтобы при организации игры «у всех участников были разные книги», что, разумеется, будет зависеть от конкретных условий и поставленных целей. Именно эти моменты обуславливают целесообразность включения приёма «жмурок» в сценарные планы различных мероприятий и акций.

Разумеется, что при использовании подобных заданий необходимо корректировать и содержание задания, и форму его подачи. Например, предложить обучающимся самостоятельно разработать вопросы для проведения мероприятия в библиотеках-базах практики, организовать взаимообмен заданиями между обучающимися по одному и тому тексту в парах и др.

К содержанию



Литературные жмурки «Ты возьми меня с собой»

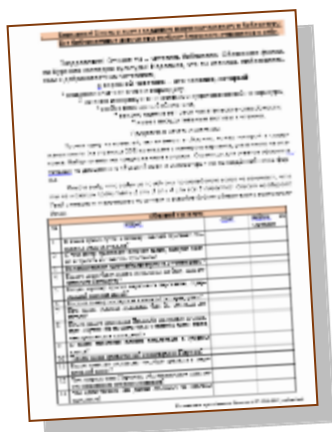
Выбери любую книгу наугад, распечатай её только дома. Самое главное – постараться обязательно её прочитать, даже если она не совсем соответствует или совсем не соответствует твоим литературным предпочтениям.

Поделились своими впечатлениями о прочитанном, ответив на вопросы (задание найдёшь в книге), и твой труд будет обязательно вознаграждён при подведении итогов с 3 по 7 октября на занятиях по литературе.



Книга и выполненное задание должны быть возвращены в библиотеку через 10 дней со дня выдачи.
27.09.2016





Лист для выполнения задания
(варианты заданий №№ 1-5)

Составитель: преподаватель Казакова А.Н. 2016-2017 учебный год

Внимание! Книга и лист с заданием подлежат возврату в библиотеку. Все библиотечные документы требуют бережного отношения к себе.

Поздравляем! Отныне ты – читатель библиотеки Обоянского филиала Курского колледжа культуры! Надеемся, что ты станешь любознательным и добросовестным читателем, а **хороший читатель – это человек, который:**

- * ежедневно читает книги и периодику,
- * активно интересуется новинками художественной литературы,
- * любит посещать библиотеки,
- * высоко оценивает свои читательские способности,
- * имеет побудительные мотивы к чтению.

Предлагаем начать с классики.

Прочти одну из повестей, включённых в сборник, номер которой в содержании книги (на странице 206) совпадает с номером варианта, указанного на упаковке. Найди ответы на предложенные вопросы. Страницы для ответов оформи в тетради по дисциплине «Русский язык и литература» по приведённой ниже форме.

Имей в виду, что задание по одному произведению вовсе не означает, что ты не можешь прочитать 2 или 3 или 4 или все 5 повестей. Совсем наоборот! Твой интерес к творчеству писателя и усердие будут обязательно вознаграждены.

Вариант 1. Повесть «Невский проспект»			
№	вопрос	ответ	найден на странице
1	В какое время суток и почему Невский проспект становился педагогическим?		
2	С чем автор сравнивает женские талии, которые можно встретить на Невском проспекте?		
3	На каком пальце носят щёголи перстень с талисманом?		
4	Какого цвета было платье незнакомки на балу, пригрезившемся Пискарёву?		
5	Какую картину просил нарисовать персиянин, содержащий магазин шалей?		
6	Когда и почему мастерская казалась Пискарёву раем?		
7	При каком условии художник был бы согласен жениться?		
8	После какого признания Пискарёв внутренне воскликнул: «Лучше бы ты была нема и лишена вовсе языка, чем произносить такие речи!»		
9	О каких писателях любили потолковать в «среднем классе»?		
10	Тексты каких произведений декламировал Пирогов?		
11	Какое качество составляет «особую прелесть в хорошенькой жене»?		
12	Что умерило гнев Пирогова, обдумывающего план мести наказавшим его ремесленникам?		
13	Что единственное «не дышит обманом» на Невском проспекте?		

К содержанию

Вариант 2. Повесть «Нос»			
№	вопрос	ответ	найден на странице
1	Сколько пуговиц было на сюртуке Ивана Яковлевича?		
2	Каким требованиям должна была отвечать невеста, чтобы Ковалёв согласился на ней жениться?		
3	Сколько мостов Петербурга названы в повести, и какие события с ними связаны?		
4	Из какого города были получены семена репы и редиса, о чём было подано объявление в газету?		
5	Пропажу каких частей тела Ковалёв, по его собственным рассуждениям, мог бы пережить безболезненно?		
6	Что было изображено на крышке табакерки у чиновника, принимавшего объявления в газете?		
7	В редакцию какой газеты посоветовали обратиться Ковалёву для размещения статейки о пропаже носа?		
8	Какие гастрономические предпочтения были у частного пристава? у доктора?		
9	Какие сорта табака использовали герои повести?		
10	Какой возраст Ковалёв считал подходящим для вступления в брак?		
11	В какой танец пустился Ковалёв, обнаружив нос на прежнем месте?		
12	Какие 2 опасения выразил Ковалёв, когда пришёл цирюльник?		
13	Какое оправдание ищет и находит автор тому, что сочинители «могут брать подобные сюжеты для своих произведений»?		

Вариант 3. Повесть «Портрет»			
№	вопрос	ответ	найден на странице
1	Когда и как Чартков впервые убедился, что найденный им портрет – это «работа высокого художника»?		
2	Что входило в обязанности парня Никиты, служившего у Чарткова?		
3	Какой из 3-х снов Чарткова сбылся?		
4	С чем сравниваются человеческие фигуры в изображении художников, живших до Рафаэля?		
5	В чём виделось Чарткову преуспевание в жизни? Благодаря чему он смог реализовать свои желания?		
6	Какую работу Чартков поручал ученикам, когда приобрёл славу и деньги?		
7	Что стало «страстью, идеалом, страхом, наслаждением, целью» для Чарткова в зрелые годы?		
8	Какое сравнение возникло в сознании Чарткова, когда он увидел картину художника, отзыв на которую предложили дать из Академии художеств?		
9	Кого или что захотел изобразить Чартков в порыве восторга под впечатлением картины бывшего одноклассника?		
10	Где приобретал Чартков лучшие произведения живописи и какая судьба их ожидала?		

К содержанию

11	Кем был человек, изображенный на картине в азиатском наряде?		
12	Какую цель преследовал изображенный на портрете, обратившись к художнику с просьбой написать его портрет? Удалось ли ему достичь цели и какие последствия это имело в будущем?		
13	Как Н.В. Гоголь объясняет цели введения в повесть части 2-й?		

Вариант 4. Повесть «Шинель»

№	вопрос	ответ	найден на странице
1	В чём виноват петербургский климат?		
2	Какие бумаги Акакий Акакиевич переписывал для собственного удовольствия, делая копию «для себя»?		
3	Какими частями речи преимущественно изъяснялся Акакий Акакиевич, обращаясь к кому-либо?		
4	По истечению какого срока Акакий Акакиевич ревизовал накопившуюся в копилке сумму и заменял медные гроши на серебро?		
5	Во что была завернута шинель, которую принёс Петрович?		
6	Что побудило Акакия Акакиевича согласиться на приглашение пойти к коллеге-имениннику?		
7	Какие события привели к тому, что Акакий Акакиевич впервые в жизни отсутствовал на службе?		
8	К каким должностным лицам обращался Акакий Акакиевич за помощью после ограбления?		
9	Какой путь должно было проделать прошение, поданное на имя «значительного лица» в чине генерала согласно заведённому порядку?		
10	В каком возрасте А.А. Башмачкин смог позволить себе новую шинель?		
11	Какие чувства испытало «значительное лицо» непосредственно после визита Акакия Акакиевича и через некоторое время спустя?		
12	Заметил ли Петербург отсутствие Акакия Акакиевича после его смерти?		
13	Сколько мостов Петербурга названы в повести, и какие события с ними связаны?		

Вариант 5. Повесть «Записки сумасшедшего»

№	вопрос	ответ	найден на странице
1	Какие неточности допускал чиновник по фамилиипри оформлении дел?		
2	Какие недостатки (ошибки) допускают при письме крепостные по мнению чиновника?		
3	Что читал Аксентий Иванович, находясь в департаменте и переписывал дома?		
4	Где хранились и были обнаружены письма Меджи к Фидель?		
5	Какую характеристику Аксентий Иванович даёт Мавре?		

К содержанию

6	Что вызвало одобрение Аксентия Ивановича в письмах Меджи к Фидель, а что заслужило порицания?		
7	Как Аксентий Иванович поступил с письмами Меджи? Почему?		
8	Основная обязанность и любимое занятие Аксентия Ивановича в департаменте, отмечаемая им самим и Меджи?		
9	Чем преимущественно занимался Аксентий Иванович, находясь дома?		
10	Внутренняя политика каких стран волновала Аксентия Ивановича?		
11	Какие действия принимал Аксентий Иванович за рыцарские испанские обычаи? За народные обычаи?		
12	Какое объяснение Аксентий Иванович находит тому, что человек не может видеть своего носа?		
13	К кому взывает герой о помощи в крайней безвыходной жизненной ситуации?		

Приложение № 3

Литературные жмурки «Ты возьми меня с собой»

Опрос по итогам 10 дней, отведённых на чтение



1. Удалось ли проявить силу воли и не открывать пакет с книгой до прихода домой, как это было оговорено условиями игры или возобладало любопытство и пакет был вскрыт: А) немедленно, Б) некоторое время спустя, но в филиале, В) вообще через несколько дней спустя, когда о ней напомнила преподаватель литературы?
2. Перечислите несколько чувств, которые испытали, когда пакет был вскрыт и Вы увидели книгу.
3. Читали ли вы ранее произведения автора, книгу которого обнаружили в пакете? Если «да», то какие?
4. Знаете ли об экранизации произведений Н.В. Гоголя? Какие фильмы смотрели?
5. Читали ли вы именно ту повесть, задание по которой было предложено лично вам?
6. Какое решение было принято по прочтению произведения:
А) прочту произведение, потому что интересно,
Б) прочту произведение, чтобы стать участником игры до её финала,
В) прочту произведение, потому что обещана оценка труда на уроках литературы,
Г) прочту произведение только под нажимом преподавателя литературы,
Д) не буду читать ни при каких обстоятельствах, потому что _____
Е) свой вариант ответа _____
7. Найти ответы на предложенные вопросы оказалось:
А) легко и быстро на все вопросы,
Б) легко и быстро на % вопросов, трудным оказался вопрос о _____
В) с трудом найдены ответы только на часть/отдельные вопросы
Г) свой вариант ответа _____
8. Помогло ли вам выполнение задания (поиск ответов на вопросы) освоить тему «Творчество Н.В. Гоголя» по дисциплине «Русский язык и литература»? В чём это выразилось?
9. Хотели бы вы ещё раз стать участником игры «Литературные жмурки»? Почему? Что вы посоветуете сделать при её организации, чтобы было ещё интереснее?

К содержанию

10. Считаете ли вы, что игра «Литературные жмурки» с использованием произведений различных авторов (в т. ч. не связанных с учебными занятиями) интересна?
11. Считаете ли, что игру целесообразно включать в сценарии других мероприятий, проводимых в филиале? В мероприятия для читателей библиотек г. Обояни?

Использованные источники

1. BIBLIO-каникулы: Лето – чудная пора, детворе читать пора! / Муниципальное бюджетное учреждение «Централизованная библиотечная система г. Барнаула». URL: <http://citylib-barnaul.ru/glavnaja/biblio-kanikuly-letu-chudnaya-pora-detvore-chitat-pora25072016>
2. Акция «Книжные жмурки». URL: http://cbs-gur.do.am/publ/akcija_knizhnye_zhmurki/1-1-0-634
3. Богданов, К. Игра в жмурки: Сюжет, контекст, метафора / Константин Богданов. URL: <http://ec-dejavu.ru/b/Blindekuh.htm>
4. Гоголь, Н.В. Петербургские повести / Н.В. Гоголь ; [вступ. ст. С. Г. Бочарова ; худож. Н.Г. Гольц]. – Москва : Правда, 1981. – 204, [2] с. : ил.
5. Год литературы в библиотеках Бахчисарая. URL: <http://intavrida.ru/official/mo/bahchisarayr/god-literatury-v-bibliotekah-bahchisaraya/>
6. Жмурки // Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. URL: <http://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Ozhegov-term-8282.htm>
7. Жмурки. URL: <http://game4kid.ru/games/sportivnye/zhmurki> ; <http://gamejulia.ru/igra-zhmurki.html>.
8. Игра «Книжные жмурки», посвященная Году литературы. URL: <http://library35.tendryakovka.ru/?tag>
9. Книжные жмурки «Забытые детские книги» / [Межпоселенческая центральная районная библиотека](#) Краснокамского района Республики Башкортостан. URL: <http://lib.krasnkultura.ru/news/a-103.html>
10. Юдаева А.Ф. Книжные жмурки / Юдаева А.Ф., заведующая Ялчинской СМБ, Зайнагабдинова М.М., художественный руководитель Ялчинского СДК [Кугарчинский район Республики Башкортостан]. URL: http://kuglib.ru/news/knizhnye_zhmurki/2015-07-11-1588

Малахова Е. В.

Библиотечные выставки: методика подготовки, традиционные и инновационные формы

Методические рекомендации для обучающихся 3 курса заочного отделения

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

К содержанию



Пояснительная записка

В деятельности каждой библиотеки, не зависимо от ее типа и вида, ведущее место занимает процесс организации выставок. Эта наглядная форма массовой работы позволяет более детально раскрыть библиотечный фонд и приблизить документ к его пользователю.

Ежегодно творческие натуры – библиотекари создают самые разнообразные выставки. Но, в ряде случаев возникают вопросы по поводу классификации, основных этапов создания, требований к организации и оформлению выставок.

В данных методических рекомендациях сделана попытка обобщить основные сведения, касающиеся видов и форм выставок, технологии их разработки и оформления, а также рассмотрены инновации в выставочной деятельности библиотек.

Материал изложен в доступной форме, сопровождается большим количеством пояснительных схем и таблиц. В качестве знакомства с опытом библиотек, в рекомендациях представлены фотоматериалы выставок отечественных библиотек.

Методические рекомендации сопровождаются рекомендательным списком литературы по данной теме.

Общие положения.

Методика подготовки и оформления выставки

Выставочная деятельность библиотек, кроме раскрытия книжных фондов, призвана обеспечить осознание мотивов обращения к информации, а также стимулировать способность к информационному общению.

Для современного читателя, который является равноправным участником коммуникативного процесса, осуществляемого в библиотечной среде, возникает необходимость внедрения и использования в выставочной деятельности форм и методов, позволяющих войти в открытое информационно-образовательное пространство, создать условия для саморазвития и самосовершенствования личности.

Определимся с понятием «библиотечная выставка». Являясь результатом библиотечной деятельности, средством удовлетворения потребительского спроса, *библиотечная выставка – форма библиотечного обслуживания, обеспечивающая путем наглядной демонстрации документов, других экспонатов информирование об изданиях, событиях, проблемах.*

В настоящее время библиотеками накоплен богатый опыт выставочной деятельности.

Немного из истории организации книжных выставок

Они появились в российских библиотеках в середине XIX века и были немногочисленными. Именно в этот период начали увеличиваться фонды библиотек и число читателей в них. Размещение документов в обозримом пространстве стало невозможным, требовалась дополнительная информация о них. До нас дошли интересные факты, например, отзыв Н. Г. Чернышевского в рецензии на отчет Императорской

К содержанию

Публичной библиотеки. Он, перечисляя «главнейшие из фактов» ее деятельности, на первое место поставил организацию выставок, на которых демонстрировались наиболее ценные экземпляры из книжных сокровищ библиотеки. Среди таких выставок Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона называет: выставку «примечательнейших памятников церковно-славянской и русской печати, расположенную хронологически по типографиям»; выставки автографов разных исторических лиц разных народов и эпох, рукописей с миниатюрами, выставки гравюр и эстампов, коллекцию портретов Петра Великого; выставку Библий на всех языках и наречиях земного шара.

Применение выставочной формы в работе провинциальные российские библиотеки начали значительно позднее – в начале XX века. Это была своеобразная форма просветительной работы среди крестьянства, сочетавшая в себе передвижной музей, лекторий и выставку, – **народная выставка**.

Широкий размах организация книжных выставок приняла после Октябрьской революции как активная форма идеологической пропаганды.

В 20-е годы появляются новые формы выставочной работы, актуальными становятся тематические выставки, выставки новых поступлений. Выставки становятся популярным методом наглядной рекомендации книг.

В годы ВОВ организовывались тематические выставки: о героическом прошлом народа, о войне и подвигах, популярной литературы по освоению новых профессий, по огородничеству и т. п.

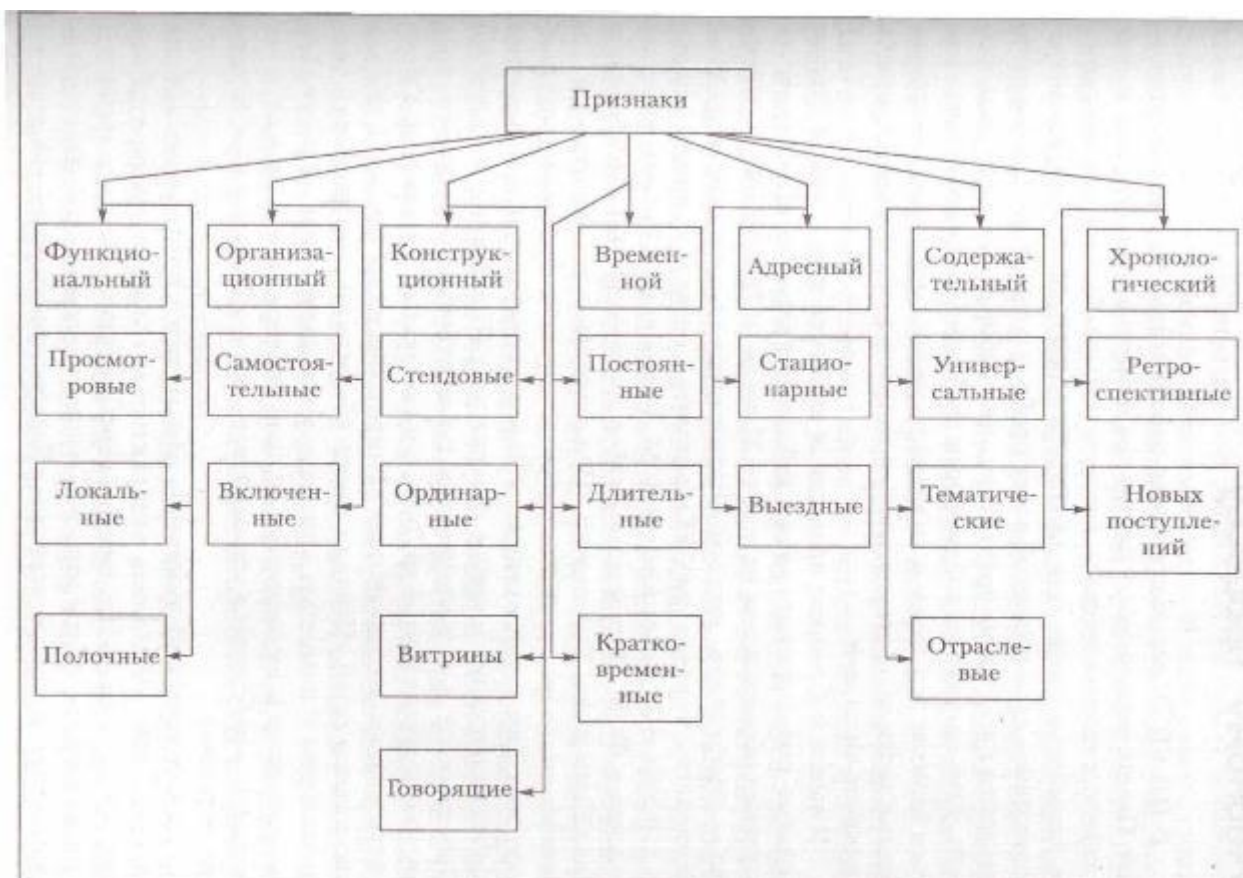
Пик выставочной деятельности библиотек пришелся на конец 90-х годов, когда резко расширился круг издаваемой литературы. Поиск новых активных и выразительных форм привел к появлению таких форм выставочной работы, как выставки возвращенных книг, выставка одной книги, «говорящие» книги.

Книжная выставка – широко распространенная в библиотеке оперативная форма массовой работы.



В настоящее время сложно выделить классификацию библиотечных выставок, которую со стопроцентной уверенностью можно было бы назвать единственно верной.

Большинство специалистов в области библиотечного дела склоняются к следующему **варианту классификации**:



Выставки бывают: **тематические, жанровые, посвященные определенному виду литературы, творчеству одного писателя, выставки новых поступлений.** Выбор литературы для них определяется задачами, которые решает библиотека в информационном, нравственном, трудовом, эстетическом воспитании читателей в помощь самообразовательному процессу. Это форма наглядной пропаганды литературы – книга приближена к читателю, повернута к нему «лицом».

Выставка экспонируется в течение определенного времени. Она призвана возбудить у читателя интерес к литературе, а также к вопросам и темам, которые раньше не привлекали его внимание. По времени действия можно выделить выставки постоянные и эпизодические. Постоянные выставки посвящаются наиболее крупным событиям, происходящим в стране и мире. К постоянным относятся и выставки новых поступлений. Наиболее распространены в библиотеках эпизодические выставки, срок действия которых не превышает 15-20 дней.

По месту использования различают выставки **внутрибиблиотечные и внебиблиотечные** (выездные в организациях).

Основными требованиями, предъявляемыми к выставочной работе, являются **комфортность, наглядность, доступность, оперативность.**

Комфортность предполагает удобное расположение книг на выставке, дополнительное освещение (при необходимости), место отдыха для читателя, удобство получения книги с выставки, возможность ознакомления с книгами в спокойной атмосфере, т. е., выставка должна функционировать гармоничной библиотечной среде.

Наглядность необходимо отметить как наиболее действенный способ реализации выставки. Различают три вида наглядности:

- ✚ — документ, представленный в фонде библиотеки в режиме открытого доступа;
- ✚ — образ документа как элемент библиотечной выставки, плаката, рекомендательного списка литературы (копия);
- ✚ — библиографическое описание документа в каталогах, картотеках, списках и пр.

К содержанию

Конечная цель принципа наглядности – показать пользователю наличие документа в фонде и убедить в его доступности.

Доступность заключается в предоставлении читателям возможности изучения содержания демонстрируемых документов. Кроме того, проявлением доступности можно считать иные по сравнению с открытым доступом способы группировки литературы на тематических, проблемного характера выставках. Доступность библиотечных выставок считается выражением уважения, доверия к читателям.

Оперативность библиотечных выставок понимается двояко. Во-первых, как оперативность отражения нового документа, актуальной темы, проблемы. Во-вторых, возможность ознакомления одновременно и с книгой, и ее библиографическими данными.

Комплексное выполнение этих требований обеспечивает создание уникальной библиотечной среды.

Библиотечные выставки ориентированы на удовлетворение определенных потребностей: образовательных, культурных, информационных, развлекательных.

Цели библиотечных выставок библиотековеды определяют по-разному. Это и «повышение стандарта чтения, увеличение обращаемости, обеспечение эффективности использования каждой книги (С. Боргвардт), и, главное, раскрытие фондов.

Задачами, решаемыми библиотекой посредством библиотечных выставок, являются привлечение внимания к чтению, облегчение поиска необходимых изданий.

Классификационные признаки библиотечных выставок можно объединить следующим образом:

- ✚ хронологический (новых поступлений, ретро),
- ✚ содержательный (универсальные, отраслевые),
- ✚ количественный,
- ✚ адресный (стационарные, выездные, передвижные, кольцевые),
- ✚ временной (регулярные, разовые),
- ✚ жанровый (смешанные, жанровые, серийные, кино-фото, фото-документальные),
- ✚ конструкционный (ординарные, планшеты, развалы, витрины),
- ✚ организационный (самостоятельные, являющиеся составной частью комплексных мероприятий),
- ✚ функциональный.

Для публичных библиотек главным аспектом классификации является функциональный, из которого вытекают задачи раскрытия фонда библиотеки в целом, представления фонда конкретного подразделения, а также презентации отдельных произведений печати.

Тематическое разнообразие выставок может быть представлено в виде следующего комплекса:

- ✚ по актуальным проблемам современности, представляющим интерес для большинства читателей,
- ✚ по темам, ориентированным на целевую читательскую группу,
- ✚ в целях популяризации отдельных изданий, видов или жанров литературы.

Пример:

Книжная выставка «Правда истории: события, судьбы»
(ко дню памяти жертв политических репрессий – 30.10.).

Тип выставки – тематическая, внутрибиблиотечная.

По времени действия – эпизодическая.

Читательское назначение: для всех групп читателей.

Целевое назначение: познакомить читателей библиотеки с изданиями, которыми располагает ЦБ, рассказывающими о трудном периоде в истории страны, представляющем интерес для большинства читателей.

Проблема выставки: политические репрессии в СССР, судьбы людей.

К содержанию

Месторасположение выставки: Центральная библиотека.

Цитаты: 1. Наш век пройдет, откроются архивы

И все, что было скрыто до сих пор,

Все тайные истории извивы

Покажут миру славу и позор.

Богов иных тогда померкнут лики,

И обнажится всякая беда.

И то, что было истинно великим,

Останется великим навсегда. (Н. Тихонов).

2. Прошедшее нужно знать не потому, что оно ушло, а потому, что, уходя, оно не умело убрать последствий. (В. Ключевский).

Необходимые оформительские средства: книга (21 экз.), журнал (1 экз.), иллюстрации из периодики, заголовки, цитаты.

Средства рекламы выставки: информация во время семинарского занятия библиотечных работников района; заметка в местной газете «Заря».

Оценка эффективности: выставка демонстрировалась 15 дней; заинтересовала все категории читателей, библиотекарей; 9 читателей взяли для чтения книги с выставки.

Алгоритм оформления выставки

1. Уточнение и согласование темы, целевого и читательского назначения.
2. Предварительное знакомство с темой.
3. Выявление методических рекомендаций, библиографических указателей по теме выставки.
4. Знакомство с методическими рекомендациями, библиографическими указателями.
5. Выявление по СБА источников.
6. Подбор выявленной литературы в фонде.
7. Знакомство с литературой.
8. Отбор литературы.
9. Определение названий разделов, заголовка, подбор цитат, иллюстраций, предметной среды.
10. Определение структуры выставки.
11. Группировка литературы.
12. Оформление выставки
13. Реклама выставки.
14. Докомплектование выставки.
15. Учёт эффективности книжной выставки.

Матрица для оценки эффективности выставочной деятельности

№	Параметр	Ранг					Средний балл	Место
		1	2	3	4	5		
1	Актуальность							
2	Наглядность							
3	Полнота раскрытия заявленной проблематики							
4	Использование интерактивности							
5	Соответствие читательским потребностям							
6	Библиографическое обеспечение							
7	Новизна форм							
8	Реклама							

К содержанию

9	Комфортность							
10	Доступность библиотечных выставок							

Уровни (определяются по среднему баллу):

низкий – 1-4 балла;

средний – 7-5 баллов;

высокий – 8-10 баллов.

Каждый участник экспертной группы ранжирует предложенные параметры выставочной деятельности от 1 до 10 (ранги в вертикальном столбце не должны повторяться). По каждому параметру считается средний балл и определяется уровень развития параметров (самый высокий уровень) у параметра, набравшего больший средний балл.

Проект выставки

Критерии	Параметры проекта выставки
Читательское назначение	
Целевое назначение	
Концепция выставки	
Месторасположение	
Название выставки	
Разделы выставки	
Используемые цитаты	
Необходимые оформительские средства	
Параметры проекта выставки	
Читательское назначение	
Сопутствующие мероприятия	
Средства рекламы выставки	
Способы оценки эффективности	

Нормы времени на выставочную работу

Номер нормы	Наименование процесса, операции. / Состав работы	Единица измерения	Норма времени, ч.
Организация книжных выставок			
	Составить план организации и проведения книжной выставки. Выявить и отобрать документы. Подготовить сопроводительную документацию к выставке. Создать художественный проект. Монтаж выставки. Организовать информационно-рекламную работу по популяризации выставки. Подвести итоги работы.		

К содержанию

	Тематические выставки общебиблиотечного масштаба, организуемые на фондах библиотеки.	Одна выставка	
	Количество экспонатов:		
7	1-50		11
8	51-100		21,5
9	101-200		43
	Выставки по определенной отрасли знаний или теме, организуемые:		
	На фонде библиотеки	Одна выставка	
	Количество экспонатов:		
10	1-50		
11	51-100		9
12	101-200	36,6	18
	На фонде отдела	Одна выставка	
	Количество экспонатов:		
13	1-25		3,5
14	26-50		7
15	51-100		14
	Выставки, посвященные жизни и деятельности выдающихся людей («персоналии»)		
	Количество экспонатов:		
16	1-10		0,9
17	11-25		2,12
18	26-50		4
	Выставки на полках стеллажей	Одна выставка	
	Количество экспонатов:		
19	1-5		0,47
20	6-10		0,83
	Выставки новых поступлений	Одна выставка	
	Количество экспонатов:		
21	1-25		0,75
22	26-50		1,36
23	51-100		3

Перечень форм выставочных экспозиций

Среди инновационных форм библиотечных выставок выделяют:

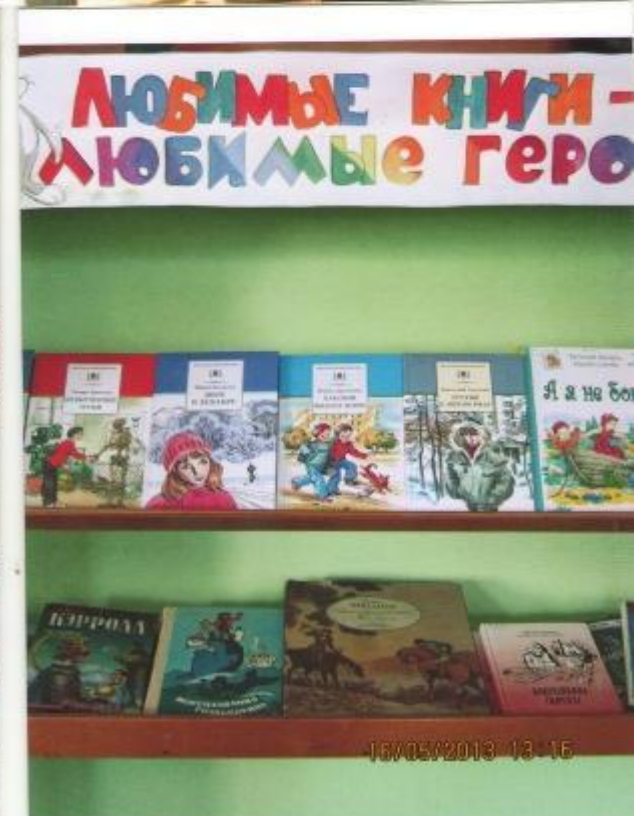
- Выставка – антология;
- Выставка – альманах;
- Выставка – вопрос;
- Выставка – дайджест;
- Выставка – диспут (дискуссия, спор, полемика);
- Выставка – диалог;
- Выставка – дилемма (выбор из двух возможностей);
- Выставка – знакомство (представление);
- Выставка – вернисаж (видеоряд, художественной школы, живописного жанра, репродукций)
- Выставка – панорама;

К содержанию

- Выставка - мемуарных публикаций (жанровая, воспоминание);
- Выставка – совет (рекомендация);
- Выставка – просмотр;
- Выставка – диорама (выделяющая часть из целого);
- Выставка – досье;
- Выставка – викторина (конкурс, игра, загадка);
- Выставка – чествование (юбилей, признание, посвящение);
- Выставка - ретроспектива;
- Выставка – календарь (дата);
- Выставка – путешествие;
- Выставка – хобби (увлечение, коллекция);
- Экспресс – выставка;
- Выставка рубрики;
- Выставка – словарь (азбука, букварь) ;
- Выставка – коллаж;
- Выставка – репортаж;
- Выставка – калейдоскоп;
- Выставка – хроника (хронология
- Выставка газетной полосы.
- Выставка – символ;
- Выставка – призыв (лозунг);
- Выставка – контраст;
- Выставка – реклама;
- Выставка – рейтинг и др.

Фотодемонстрация отдельных видов выставок

[К содержанию](#)



К содержанию



Выставка-размышление «50 – 70 г.г. XX века «Оттепель»



Выставка-экскурс «История учебника» ГОУ гимназия 1503, ГЭП «Библиотека Школе будущего



Выставка-предупреждение «Жизнь без опасностей



Тематическая выставка к празднованию Дня эколога

К содержанию



Выставка-экспозиция Москва ГОУ СОШ № 1970 Школьная библиотека и музей истории книги



Выставка одной книги



Выставка-досье «Брачный договор и имущественные права супругов»



Выставка-совет «Формула успеха»

К содержанию



Выставка-дайджест «Ко Дню защитника отечества»



Выставка-коллаж «Год под знаком молодежи»



Книжный развал «Между нами, девочками»



Выставка-экспозиция «Светлое Христово Воскресение»

К содержанию



Выставка-вдохновение «Мои далекие начала корнями в Родину выросли»



Здесь представлены лишь некоторые формы выставочной деятельности, применяемые в библиотеках Российской Федерации.

Более детально ознакомиться с разнообразием библиотечных выставок Вы можете с помощью следующих документов:

1. Выставочная деятельность библиотеки [Текст] / МУК МЦБ; МБОУ; сост. А. О. Кешешян; отв. за вып. А. О. Кешешян. – Чалтырь, 2007. – 97 с.
2. Вяткина, В. В. Методика образно-диалоговой выставочной работы в библиотеках для детей [Текст] / В. В. Вяткина // Школьная библиотека. – 2006. – № 2. – С. 77–81.
3. Вяткина, В. В. Организация книжных выставок – это наука и искусство [Текст] / В. В. Вяткина // Школьная библиотека. – 2003. – № 7. – С. 37–44.

[К содержанию](#)

4. Голдина, И. И. Нетрадиционная выставка – это современно! / И. И. Голдина // Библиотека. – 2007. – № 1. – С. 23–24.
5. Головкин, С. Книголюб – тинейджер? Это-реально! [Текст] : [нетрадиционные библиотечные выставки] / С. Головкин // Библиотека. – 2006. – №10. – С. 6-10.
6. Гольман, О. Ю. Нетрадиционные выставки [Текст] / О. Ю. Гольман // Новая библиотека. – 2006. – № 1. – С. 21-24.
7. Деткина, И.Н. Одна стремянка – сто возможностей [Текст] / И.Н. Деткина, Н.Е. Колоскова // Библиотека в школе. – 2009. – №6. – С.17-21.
8. Збаровская, Н. В. Выставочная деятельность публичных библиотек [Текст] / Н. В. Збаровская. – Санкт-Петербург : Профессия, 2004. – 224 с. – (Серия «Библиотека»).
9. Матрозова, Л.В. Выставочная деятельность РГБ [Текст] / Л.В. Матрозова // Библиотековедение. – 2009. – № 3. – С. 9-10.
10. Медведева, В.Н. Главное – есть идея! : [выставки для учащихся] [Текст] / В.Н. Медведева // Библиотека. – 2006. – №9. – С.3.
11. Мезрина, Е. Н. Книжная выставка в ракурсе фирменного стиля библиотеки [Текст] / Е. Н. Мезрина // Библиотека XXI века : библ. обслуживание : сб. мат. науч.-практ. конференции. – Москва, 2005. – С. 215–217.
12. Мужикова, Е. Выставка-это всегда интересно! [Текст] : [инновации в организации выставок в библиотеках] / Е. Мужикова // Библиополе. – 2009. – №1. – С. 31.
13. Мужикова, Е. Выставка-это всегда интересно! [Текст] : [выставка-диалог, выставка-викторина, выставка-конкурс] / Е. Мужикова // Библиополе. – 2008. – № 9. – С. 28-29.
14. Мужикова, Е. Выставка-это всегда интересно! [Текст] : [нетрадиционные выставки] / Е. Мужикова // Библиополе. – 2008. – №8. – С. 22-24.
15. Мужикова, Е. Выставка-это всегда интересно! [Текст] : [инновации в оформлении выставок в библиотеках] / Е. Мужикова // Библиополе. – 2008. – №7. – С. 30.
16. Скидан, Л. С. Несколько идей для книжных выставок [Текст] / Л. С. Скидан // Читай-город. – 2005. – № 8. – С. 135-141.
17. Соколова, Н. Выставки в публичной библиотеке [Текст] / Н. Соколова // Новая библиотека. – 2004. – №3. – С. 23-24.
18. Тумарь, В. Н. Оформление экспозиций: поиск новых решений [Текст] / В. Н. Тумарь // Библиотека. – 2008. – № 2. – С. 78-79.
19. Ходырева, Е. Когда оживают стенды [Текст] : [нетрадиционные выставки] / Е. Ходырева // Библиотека. – 2006. – №6. – С. 61-62.
20. Чиркова, Я. Всё в книге – повод для выставки [Текст] / Я. Чиркова // Библиотека в школе. – 2006. – № 13. – С. 2-5.
21. Шишкова, Н. Конкурс как инструмент [Текст] : [конкурс профессионального мастерства сотрудников библиотек] / Н. Шишкова // Библиотека. – 2006. – №6. – С. 52-54.
22. Шудегова, В. Развивать культуру села - в наших силах / Валентина Шудегова, заместитель директора ЦБС Глазовского района // Библиотека. – 2010. – № 1. – С. 12.
23. Шумина, И. К красоте в сердцах живут стремленья [Текст] : [выставки в библиотеках Пермского края] / И. Шумина // Библиотека. – 2010. – №6. – С. 67-68.
24. Шумина, И. Бесконечный полет фантазии [Текст] : [выставки в библиотеках г. Мурманска] / И. Шумина // Библиотека. – 2010. – № 4. – С. 16-18.
25. Яруничева, О. Нам лично не безразлично / Ольга Яруничева, зав. сектором отдела МУК «Тольяттинская библ. корпорация» // Библиотека. – 2010. – № 1. – С. 65-68.

[К содержанию](#)

Познякова Е. В.
Методическая разработка пилотного проекта
«Учебный день в библиотеке»
по специальности 53.02.08 Библиотековедение
для студентов заочного отделения

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Дисциплины: Библиотековедение, Библиографоведение, Документоведение, Библиография детской литературы, Библиотечные каталоги, Библиотечные фонды, Экономика и менеджмент библиотечного дела, Библиотечный маркетинг, Работа с читателями, Информационный поиск в сети Интернет.

На современном этапе библиотеки вступили в период динамических изменений, связанных с технологической модернизацией библиотечных процессов. Библиотечная профессия традиционно считалась исключительно гуманитарной, но сейчас она включает в себя широкий спектр знаний, в том числе, математических, правовых, экономических и технических. Органичным сегментом библиотечной работы, фактором ее интенсификации, стали современные информационные технологии. Новые вызовы времени требуют более высокого уровня подготовки кадров. В то же время, восприятие инноваций, освоение прогрессивных технологий сегодня может осложняться невысоким уровнем базовой профессиональной подготовки. Многие библиотекари подчас не готовы к применению новых форм работы. Таких, например, как квесты, флэшмобы, буктрейлеры, библиопикники и т.д. Существуют серьезные противоречия между новыми требованиями к библиотекам и профессиональным уровнем специалистов. Согласно статистике, возрастной состав персонала библиотек Приволжского федерального округа выглядит следующим образом: до 30 лет – 10 %, от 30 до 55 лет – 70 %, старше 55 лет – 20 % [1, с.15].

Острая нехватка молодых кадров только усугубляет несоответствие современного содержания библиотечной профессии и устаревших представлений о ней. В свете масштабных задач, стоящих перед библиотечным сообществом, сегодня одинаково актуальными представляются задачи обучения новым технологиям молодых специалистов и обязательная переподготовка работников со стажем. Главный редактор московского журнала «Молодые в библиотечном деле» Т.С. Макаренко считает, что развитие творческих возможностей сотрудника библиотечно-информационной сферы как специалиста и как личности – одна из основных задач современного периода [1, с.16]. К этому можно добавить, что столь же важно вооружить опытных сотрудников новыми знаниями и креативными идеями, способными привлечь современного читателя и повысить авторитет библиотеки. Универсального рецепта решения кадровой проблемы быть не может, ведь в каждом регионе она имеет свои особенности. Но можно сформулировать несколько основных проблем:

- Снижение числа желающих получить библиотечную профессию;
- Большое количество библиотечных работников, не имеющих специального библиотечного образования;
- Значительно количество библиотекарей, получивших библиотечное образование очень давно;
- Старение библиотечного коллектива.

Эти проблемы невозможно решить в отдельно взятой библиотеке, они требуют комплексного подхода. На наш взгляд, подготовка и переподготовка кадров должна быть в центре внимания, как самих библиотек, так и учебных заведений, готовящих библиотечных специалистов. Именно в учебном заведении (среднего или высшего

К содержанию

профессионального образования) формируется осмысление функций современной библиотеки и воспитывается профессиональное самосознание.

В связи с подписанием Российской Федерацией Болонской декларации, многие учебные заведения нашей страны перешли на модульное обучение. Принцип этой системы, с одной стороны, состоит в жестком структурировании информации, с другой, позволяет гибко реагировать на изменение ситуации. В результате освоения определенного модуля, в котором скомпонованы взаимосвязанные дисциплины, студент получает необходимый набор знаний. Каждый модуль имеет свои цели, задачи и предполагаемые результаты. Высокая эффективность может быть достигнута при одновременном использовании нескольких модулей. Для обеспечения учебной деятельности в ГПОУ «Саратовский областной колледж искусств» по специальности 51.02.03 Библиотековедение, разработаны рабочие программы для четырех профессиональных модулей:

ПМ.01. Технологическая деятельность (Библиотековедение, Библиографоведение, Документоведение, Организация библиотечных фондов и каталогов)

ПМ.02. Организационно-управленческая деятельность (Экономика и менеджмент библиотечного дела, Правовое обеспечение профессиональной деятельности, Этика и психология профессиональной деятельности, Маркетинг в библиотеке)

ПМ.03. Культурно-досуговая деятельность (Методика организации библиотечных мероприятий, Работа с читателями, Риторика)

ПМ.04. Информационная деятельность (Информационные технологии библиотечной деятельности, Программное обеспечение, Информационный поиск в сети Интернет)

Гибкость модульных систем позволяет оперативно и индивидуально изменять работу в отдельных направлениях в зависимости от изменения ситуации или целей.

В 2016/2017 учебном г. в колледже был запущен пилотный проект «Учебный день в библиотеке» для студентов заочного отделения, который реализуется на базе Саратовской областной универсальной научной библиотеки.

Цель данного проекта – повышение уровня подготовки выпускников по специальности «Библиотековедение» заочной формы обучения с помощью внедрения разнообразных современных форм методической и практической работы со студентами. Студент получает возможность на более высоком уровне овладеть соответствующими профессиональными компетенциями на примере деятельности специалистов ведущей библиотеки региона. Это способствует повышению интереса к самому предмету, стимулирует самостоятельную исследовательскую работу учащихся на базе фондов крупной библиотеки. Любое новое знание усваивается студентами лучше, если оно проиллюстрировано яркими примерами.

В ходе реализации данного проекта студент приобретает необходимые практические навыки. Среди них такие важные, как:

- подготовка и проведение различных форм массового и индивидуального обслуживания разных категорий пользователей;
- осуществление библиотечно-библиографической работы в соответствии с требованиями читателей в разных формах библиографического информирования;
- выявление краеведческих материалов и работа с ними;
- использование в работе современных информационных технологий;
- организация информационной среды с учетом современных требований и специфики библиотеки;
- применение в библиотечной работе современных электронных (виртуальных) информационных ресурсов;
- реализация своего творческого потенциала в различных формах информационно-библиотечного обслуживания;

К содержанию

- использование в библиотечном обслуживании такой нетрадиционной для библиотек формы, как организация т. н. гражданских форумов.

Проект «Учебный день в библиотеке» рассчитан на реализацию в течение трех курсов (шести семестров). В каждом семестре один учебный день студенты проводят в стенах Саратовской областной универсальной научной библиотеки (СОУНБ).

Рабочая программа пилотного проекта «Учебный день в библиотеке»

I курс

1 семестр

1. Экскурсия по библиотеке с подробным рассказом о функциях и особенностях работы всех ее отделов 2 часа
2. «Библиотека будущего». Возможности современной электронной библиотеки на примере работы Президентской библиотеки им. Б.Н. Ельцина 2 часа
3. Участие в гражданском форуме по теме «Преступность в Саратовской области: как обезопасить жизненное пространство?» (осуществляется в рамках межрегионального проекта «Библиотека как центр общественной жизни» на территории Саратовской области)¹ 2 часа

I курс

2 семестр

1. Работа с Краеведческим справочно-библиографическим аппаратом областной библиотеки: Сводный систематический краеведческий каталог, Топографическая картотека, Картотека персоналий, Хроника Саратовского края (1750-1950 гг.) (Отдел краеведческой библиографии СОУНБ) 2 часа
2. Поисковые возможности портала Президентской библиотеки. Работа с материалами Президентской библиотеки в Книжной полке читального зала 2 часа
3. Знакомство с методикой организации и проведения гражданских форумов в библиотеке (Центр межкультурных коммуникаций) 2 часа

II курс

3 семестр

1. Знакомство с принципами расстановки и хранения фонда документов на различных материальных носителях в Отделе литературы по искусству СОУНБ (книги, периодические издания, грампластинки, аудио- и видеокассеты, диапозитивы, плакаты, ноты, наборы открыток, оптические диски) 2 часа
2. Использование ресурсов Президентской библиотеки им. Б.Н.Ельцина в учебном процессе 2 часа
3. Методика разработки дискуссионной карты для проведения гражданского форума по заданной теме (Центр межкультурных коммуникаций) 2 часа

II курс

4 семестр

1. Справочно-библиографическое обслуживание с использованием ресурсов правовых баз «Консультант +» и «Гарант» (Отдел правовой и деловой 2 часа

¹Координатором межрегионального проекта на территории России является Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино. На данном этапе в реализации проекта участвуют федеральные библиотеки (ВГБИЛ и РГДБ), а также библиотеки и образовательные учреждения Брянской, Новосибирской, Саратовской и Кемеровской областей

К содержанию

- информации СОУНБ)
2. Методика подготовки массового мероприятия с использованием электронных ресурсов Президентской библиотеки им. Б. Н. Ельцина 2 часа
 3. Освоение и опыт практического применения методик анкетирования и интервьюирования пользователей библиотеки(Научно-методический отдел СОУНБ) 2 часа

III курс

5 семестр

1. Формирование комплекта вновь поступивших документов в фонд библиотеки с использованием системы автоматизации библиотек ИРБИС64 (Отдел комплектования СОУНБ) 2 часа
2. Инновационные методы разработки и проведения массовых мероприятий на примере квест-игры «Библиотека – территория науки» 2 часа
3. Функции и психологические особенности поведения модератора гражданского форума(Центр межкультурных коммуникаций) 2 часа

III курс

6 семестр

1. Применение на практике методики составления библиографического описания книжных памятников (Отдел редкой книги СОУНБ) 2 часа
2. Использование ресурсов Президентской библиотеки для организации библиотечного обслуживания детской аудитории на примере мероприятия «Президентская библиотека – детям. Зимние праздники на Руси: традиции, обычаи, обряды» 2 часа
3. Методика ведения дискуссий в рамках библиотечных мероприятий и акций (Центр межкультурных коммуникаций) 2 часа

Особое внимание в этом проекте уделяется знакомству студентов с информационными возможностями ФГБУ «Президентская библиотека имени Б.Н.Ельцина» как многофункционального информационного центра, имеющего статус национальной библиотеки России. Практические занятия на портале и в электронном читальном зале Президентской библиотеки им. Б.Н. Ельцина позволяют расширить знания о возможностях современных электронных библиотечных ресурсах и о применении их в обслуживании пользователей своей библиотеки.

Не менее важной инновационной составляющей является знакомство с методикой проведения гражданских форумов. Эта форма работы с пользователями, несвойственная для библиотек, дает возможность и библиотечным специалистам, и посетителям библиотеки проявить свою гражданскую позицию. Методика позволяет рассмотреть различные аспекты проблемы и обсудить наиболее действенные методы ее решения. Инновационный потенциал форумной методики: от общественной дискуссии к реальному делу.

К содержанию



*Студенты на занятиях в Электронном читальном зале
Президентской библиотеки им. Б.Н. Ельцина
(Саратовская областная универсальная научная библиотека)*

*Студенты участвуют в Гражданском форуме «Преступность в Саратовской области:
как обезопасить жизненное пространство?»*



К содержанию



Студенты знакомятся с методикой организации и проведения гражданских форумов в библиотеке (Центр межкультурных коммуникаций СОУНБ)

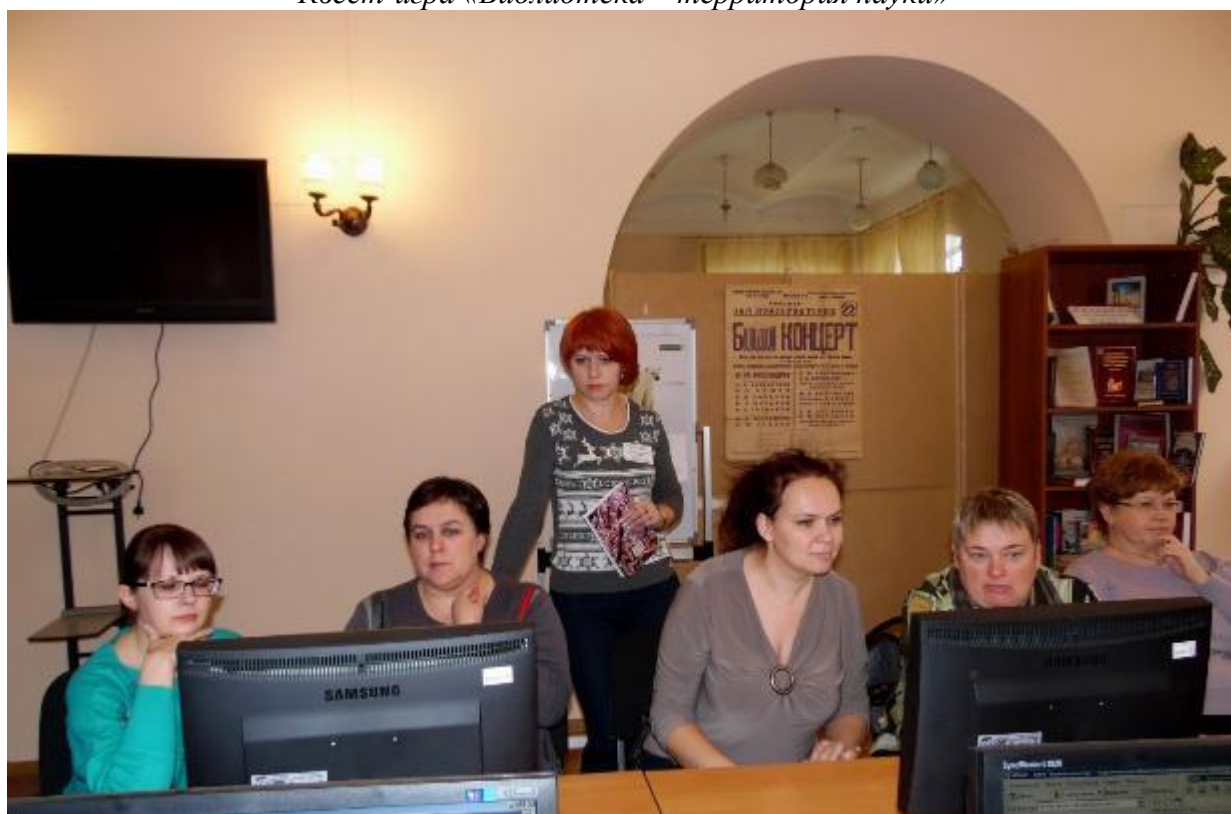


Практическая работа в правовой базе «Консультант +»

К содержанию



*Мастер-класс сотрудников Отдела краеведческой литературы (СОУНБ).
Квест-игра «Библиотека – территория науки»*



Практическая работа «Формирование комплекта вновь поступивших документов в фонд библиотеки с использованием системы автоматизации библиотек ИРБИС64» (СОУНБ)

По результатам реализации проекта «Учебный день в библиотеке» студенты должны

знать:

актуальные проблемы информационно-библиотечной деятельности,
технологии библиотечно-информационных систем,
формы трансформации текста (реферат, аннотация, таблица, схема и т.д.),

К содержанию

особенности создания библиографического текста,
технологии реферирования в процессе создания информационно-аналитического текста,

методики анкетирования и интервьюирования,
схемы анализа информации из периодических изданий по определенной проблеме,
технологии анализа информационного потенциала интернет-пространства по определенной теме (проблеме).

уметь:

создать информационно-аналитический текст,
оформлять библиографические ссылки,
редактировать текст с использованием компьютерных технологий,
собирать, обрабатывать, интерпретировать информацию по определенной теме (проблеме),

формировать информационно-культурную среду вокруг библиотеки,
использовать в своей профессиональной деятельности информационные технологии,

использовать методы анализа и обработки экспериментальных и эмпирических данных, средства и способы обработки данных.

владеть:

навыками восприятия и анализа текстов,
приемами ведения дискуссии и полемики,
навыками публичной речи и письменного аргументированного изложения собственной точки зрения,

коммуникативными навыками общения в процессах информационного взаимодействия,

способами отбора информационно-коммуникационных технологий,
способностями следовать этическим нормам в профессиональной деятельности,
понятийным аппаратом в области информационно-аналитических технологий по поиску и трансформации текста

навыками проведения интервьюирования, анкетирования и опроса,
методикой подготовки дискуссионных карт.

Использованная литература

1. Макаренко Т.С. Кадровая молодежная политика в библиотечно-информационной сфере: видение сегодняшнего дня (доклад-размышление) // Молодые в библиотечном деле. 2012. № 7. С. 15-16.

Харитonenko Г.Л.

Психолого–педагогическое сопровождение работы с читателем: рекомендации в помощь начинающему библиотекарю

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Профессия библиотекарь и ее особенности

От того, как мы умеем вести себя в обществе, коллективе, насколько владеем навыками общения, культурой речи, в какой степени знаем тонкости профессионального этикета и психологические особенности других людей – во многом зависит успех в жизни. Так, знание этикета способствует профессиональному росту, обеспечивает спокойную, творческую, доброжелательную атмосферу в рабочем коллективе, что отражается на библиотечной среде и привлекает в библиотеку читателей.

К содержанию

Требования этикета всегда практичны, основываются на правилах хорошего тона. Формы этикета не являются застывшими, принятыми раз и навсегда, они меняются с развитием общества.

Кроме того, этикет – это всегда внутренняя культура личности. Культурный – значит находящийся на высоком уровне культуры, которая в свою очередь представляет собой достижения человечества в производственном, общественном, и умственном отношении.

Многие современные теоретики библиотечного дела считают неперенным условием качественной работы библиотеки знание ее сотрудниками психологических особенностей читателей, что позволяет избежать конфликтной ситуации или же успешно разрешить ее.

Проблеме культуры библиотечного специалиста, этике его поведения и психологическим особенностям работы с читателями посвящено данное пособие. В конце помещено приложение, содержащее текст Кодекса профессиональной этики российского библиотекаря.

В библиотеке всегда были читатели, разные по уровню культуры. И в любое время культура библиотекаря, его этические установки, соблюдение этикета помогали не отдаваться в плен бескультурью, а соответственно влиять на читателя. Если библиотекарь сам воспитан, обладает высокими профессиональными качествами, умеет общаться, обладает даром убеждения, знаком с эстетикой, речевой культурой, имеет приятные манеры, он будет нести культуру.

Библиотекарям хорошо известны принципы этикета: вежливость, тактичность, деликатность, точность, обязательность, пунктуальность. Они являются слагаемыми успеха в работе.

Вежливость – соблюдение правил приличия, воспитанность, учтивость, деликатность. Вежливость создает атмосферу доброжелательности, свидетельствует о высокой культуре и уважении к окружающим. Хмурое, недовольное выражение лица создает напряженные и даже недоброжелательные отношения между библиотекарем и читателем, меду коллегами. В библиотеке каждому важно, как с ним здороваются, каким тоном разговаривают, как проявляют готовность выполнить его запрос, каковы условия работы в читальных залах, атмосфера общения.

Если при общении с читателем возникает чувство дискомфорта, нервозности, кто первый должен улыбнуться и исправить морально-психологический климат? Конечно, библиотекарь! Форма вежливости – слова благодарности, извинения. Хотя они ни к чему не обязывают, но служат важным фактором культуры общения. «Извините!», «Простите, пожалуйста!», «Будьте любезны», «Спасибо!» - наиболее употребимые выражения в библиотеке. Вместо категоричного «Ждите книгу!», более уместными будет - улыбка, приветливый взгляд и вежливые слова: «Извините, но вам придется подождать».

Вежливость в библиотеке предполагает и предупредительность. Сотрудник поможет инвалиду, не дожидаясь его просьбы, уделит больше внимания престарелому, ребенку, впервые пришедшему в библиотеку, познакомит с правилами пользования, напомнит о наиболее важных требованиях к читателю, перечислит основные услуги, предоставляемые библиотекой. Предупредительность скажется и в том, что библиотекарь, зная интересы читателя, порекомендует ему новые книги, поступившие в библиотеку, найдет замену в случае отсутствия в фонде нужной литературы.

С перечисленными формами этикета связаны тактичность и деликатность. Такт – умение вести себя пристойно, уважать окружающих, чувствовать меру в поведении и поступках. Тактичный и деликатный библиотекарь сгладит мелкую оплошность неопытного читателя, «не заметит» физические недостатки посетителя, предложит ненавязчивую помощь и обойдет острые темы, которые могут вызвать конфликт.

К содержанию

Важны в работе библиотекаря точность и обязательность. Обязательный – всегда готовый оказать содействие, верный своему слову. Один из основных принципов библиотечного обслуживания – точно и своевременно выполнить заказ на литературу.

Если библиотека не заботится о своем престиже, нарушает принятые на себя обязательства, читатель наказывает библиотеку: покидает ее стены, создает ей негативную рекламу, иногда вступает в конфликт с ее работниками.

Для престижа весьма важна и такая форма этикета, как пунктуальность. Пунктуальный – это очень точный, аккуратный в исполнении чего-либо. Все встречи, экскурсии, беседы в библиотеке должны начинаться вовремя. Приходить вовремя на работу – признак добросовестности и пунктуальности. Эти качества вызывают доверие к библиотекарю со стороны коллег и читателей. Еще большие требования предъявляются к пунктуальности руководителей: необязательный, постоянно опаздывающий начальник показывает плохой пример подчиненным.

Принцип пунктуальности распространяется и на требование все делать своевременно: сдавать отчеты, оформлять документацию, готовить массовые мероприятия, выполнять различные поручения.

Итак, этикет в библиотеке требует исполнения неписаных законов, твердых моральных убеждений и принципов. Все это – слагаемые культуры библиотечного обслуживания.

Кроме общекультурных навыков, библиотекарю необходимо развивать и другие качества, необходимые для его профессиональной деятельности. Так, для библиотекаря важны функции внимания, уровень настройки на прием и переработку поступающей информации, способность длительное время сохранять устойчивое внимание и умение переключать его с одного вида деятельности на другой. Особенно важно умение оперативно выбрать из большого объема информации именно те сведения, которые необходимы для решения конкретных задач.

Библиотекарю необходимо самостоятельно развивать волевые качества: умение работать по инструкции, выполнять предписания. К коммуникативным качествам относятся умение найти верный тон, целесообразную форму общения, способность установить контакт с собеседником. Важен эмоциональный уровень профессии: уравновешенность, уступчивость, доброжелательность, умение выявить привлекательные стороны в библиотечной профессии. Библиотекарю необходимо уметь четко излагать свои мысли, вести беседу на интересующие читателя темы, аргументировать свою точку зрения.

Существуют, кроме того, следующие этические проблемы в библиотечном обслуживании:

- библиотекарь не имеет права не знать содержание и читательское назначение книги, предлагая ее пользователю библиотеки; пользователь никаких обязанностей, кроме как перед самим собой, не имеет;
- профессионал не имеет права действовать, не поставив перед собой определенной задачи, конечная цель которой – максимально эффективно обслужить пользователя библиотеки; пользователь библиотеки имеет конкретную цель, направленную на удовлетворение своих потребностей и никак не связанную с личностью библиотекаря, в контакт с которым вступает;
- библиотекарь-профессионал должен выбирать методы и формы библиотечного обслуживания, максимально удовлетворяющие интересы пользователя; пользователь принимает или не принимает предложенное ему, руководствуясь только внутренней потребностью;
- библиотекарь не имеет права игнорировать индивидуально-психологические особенности пользователя библиотеки, типовые характеристики читательской группы или читательской аудитории в целом; читатель или группа читателей имеют все основания относиться к индивидуально-психологическим особенностям

К содержанию

библиотекаря индифферентно, но, в случае если он (или она) относятся к обслуживающему библиотекарю негативно, имеют полное право избегать контактов или перестать посещать библиотеку.

Библиотечное обслуживание не должно зависеть от социального положения, места работы, занимаемой должности, пола, возраста, внешнего вида посетителя библиотеки.

Библиотека как социальный институт

Сохранилось обывательское мнение, что библиотекарю необходимы лишь интуиция и опыт. Однако усложнившаяся библиотечная деятельность, функции библиотеки как социального института, противоречивая социокультурная ситуация, трудности с решением сугубо библиотечных вопросов обострили потребности в психологических, педагогических знаниях.

Библиотечной педагогией и психологией накоплен значительный багаж не только теоретических, но и практических знаний, которые необходимо использовать в деятельности библиотеки. В первую очередь это касается различных аспектов взаимодействия библиотекаря и пользователя. В сельской библиотеке как нигде преобладает именно общение с читателями, на деле реализуется индивидуальный подход, что связано с особенностями жизни на селе (все друг друга знают и идут в библиотеку не только за книгой, но и просто пообщаться, поговорить на бытовые темы, получить совет).

Библиотекарь – это и педагог, и психолог, и психотерапевт в одном лице. И знание современных достижений и методик, рекомендаций по организации библиотечного общения поможет ему правильно организовать это взаимодействие.

Пренебрежение современными научными достижениями один из факторов низкой престижности и реального статуса наших библиотек. Знание психологических и педагогических методик и приемов – это не просто дань моде. Это новый уровень обслуживания. Это не дилетантизм, а профессионализм в работе.

Новые подходы к организации книжных выставок – не просто название и ряды книг по теме, а продуманная сознательно выстроенная концепция, где каждый элемент работает на поставленную задачу – от подбора и расстановки книг до шрифта, формы заголовка и цветового решения.

Возможно использование различных приемов индивидуальной рекомендации книг, для того чтобы переориентировать читателя с легких, развлекательных книг на серьезные, требующие умственного напряжения.

Читателю необходимо общение во всей его полноте, часто именно об этом он просит библиотекаря. Знаковым в данной ситуации являются слова «на Ваш вкус» как формула доверия и заявки на идентичность литературно художественных пристрастий, причастности к определенному кругу значимых для пользователя ценностей.

Например, традиционная фраза «подберите мне что-нибудь интересное» – это просьба о сочувствии, об индивидуальной беседе. Если библиотекарь молча выложит перед читателем стопку новинок, не сопроводив этот жест хотя бы одной или несколькими фразами, смысл которых может быть интерпретирован постоянным пользователем библиотеки как «подобрано специально для Вас», вряд ли читатель получит то, чего ожидал, что бы в этой стопке не находилось.

Коммуникативные технологии – не просто бытовое общение, а профессиональное с учетом анализа пользователя как личности, коммуникативная компетентность библиотекаря – какие барьеры в общении с читателем могут возникнуть, как их избежать, как сделать общение максимально продуктивным.

Барьеры – разное социальное положение, барьер отрицательных эмоций, состояние здоровья, психологическая защита, барьер установки и др. В этом случае важно многое: знание причин и технологий погашения конфликтов в библиотечном обслуживании, психотерапевтические возможности тех или иных книг, правильная техника постановки вопросов при индивидуальной беседе.

Психологические особенности работы библиотекаря с читателем

В библиотечном обслуживании каждый его участник выполняет свою роль: библиотекарь выполняет свои профессиональные обязанности, заказанные обществом, читатель удовлетворяет свои личные информационные и читательские потребности. Сами ролевые отношения имеют свою специфику. Они строятся не на авторитаризме и иерархии, как, например, роль ученика и учителя в школе. В основе их лежит изначально равенство, паритет.

Общение библиотекаря с отдельным читателем происходит, как правило, при непосредственном контакте и проявляется в таких основных точках процесса обслуживания, как запись, прием-передача запроса, выдача получение справок, документов, консультация и т.д.

Характер общения библиотекаря с группой или аудиторией несколько иной. Библиотекарь воздействует на аудиторию, в свою очередь, аудитория, состоящая из отдельных личностей, но в ходе мероприятия представляющая единый организм, оказывает влияние на библиотекаря. В общении с группой библиотекарю следует применять социально-психологические механизмы, такие, как внушение, подражание, психологические заражение и т.п.

Важным актом в процессе общения является восприятие библиотекарем и читателем друг друга. Для восприятия значимее всего внешность человека, его личностные и профессиональные (для читателя - читательские) качества.

С точки зрения читателя, затрудняют общение с библиотекарем следующие характеристики: внешность (одежда, «безвкусная», «неаккуратная», «крикливая»); прическа («неопрятная»); чрезмерное использование косметики; голос («грубый», «резкий»); взгляд («настороженный», «неприветливый»); мимика («злая», «надменная»).

Затрудняет общение с читателем отсутствие таких профессиональных качеств, как начитанность, умение общаться (посоветовать, проявить заинтересованность и т.д.), знание фонда библиотеки.

Способствует общению, по мнению читателей, приятная внешность, библиотекаря, приветливость, доброжелательное выражение лица. Среди очень важных личностных качеств библиотекаря ценятся читателями начитанность, образованность, деловитость, умение общаться. Многочисленные наблюдения показывают, что читатели очень остро воспринимают невнимательность библиотекаря.

Свои представления о качествах читателя, которые помогают строить общение, есть и у библиотекаря. С этой точки зрения, очень важны такие читательские характеристики, как ответственность, вежливость, начитанность, способность к сочувствию.

Наблюдения показывают, что первое впечатление друг о друге может стать главным регулятором их отношений.

Трудности и барьеры в общении

Трудности в общении могут привести к барьерам в общении, а отсюда – к конфликтам.

Существуют барьеры, связанные с ошибками в восприятии партнеров общения. Неверная оценка внешности, мотива поступка, стереотипа восприятия может привести к образованию «барьера». Разрушение этого барьера возможно при значительной душевной работе участников общения. Необходимо вырабатывать у себя доброжелательное отношение к окружающим, широту взглядов, доверие и душевную открытость.

Другая группа барьеров связана с неумением организовать общение. Часто библиотекарь считает, что, взяв авторитарный тон в разговоре с читателем, он добьется большего авторитета. Однако надменность, высокомерие библиотекаря часто вызывает у читателя желание «сбить его спесь», разрушить предложенный стиль общения. Ответом

К содержанию

на высокомерие, как правило, будет невежливость. Но ведь часто за надменностью скрывается неосведомленность, некомпетентность, боязнь читателя. Уничтожение такого рода барьера связано с преодолением невнимательности к запросам читателя, с формированием уважительного отношения к нему. И основная роль здесь отводится библиотекарю.

Третья группа барьеров связана с выбором формы обращения. Особенности русского языка, наличие в нем обращения на «ты» и на «вы» нередко затрудняют формы общения. Думается, что в библиотеке неуместны такие обращения, как «гражданин» (слишком официально), «мужчина», «женщина» (вульгарно). Наилучшей формой обращения может, видимо, стать имя-отчество читателя. Возможно обращение на «вы» даже по отношению к ребенку.

Все эти барьеры в библиотечном общении часто приводят к конфликтам.

Конфликты

С широким введением в практику работы библиотек разного рода платных услуг часто возникают причины для конфликтов. Часто это происходит от невнятности формулировок в документах, регламентирующих оказание платных услуг. Поэтому читатель (а иногда и сам библиотекарь) ясно не понимает, какие конкретно услуги следует оплатить. В теории библиотечного управления определено, что платными могут быть лишь услуги «с добавленной стоимостью», то есть требующие от библиотеки дополнительных затрат рабочего времени и труда. К сожалению, это условие часто не соблюдается, что приводит к конфликтам с пользователями услуг. Видимо, разрешить подобную проблему можно путем разумного сочетания бесплатных и платных услуг, высокого качества тех и других, предоставление ценовых скидок отдельным категориям читателей (детям, инвалидам, беженцам, переселенцам и т.п.)

Нужно помнить, что любой организационный или профессиональный промах может перейти в область межличностных отношений. Поэтому так важно соблюдать такт при разрешении возникших проблем, чтобы они не переросли в конфликтные отношения между читателем и библиотекарем. Очевидно, что полностью устранить причины, ведущие к конфликтным ситуациям, практически невозможно. Например, очень сложно пополнить фонд, чтобы удовлетворить любой запрос. Однако, если не удастся полностью устранить причину возникновения конфликтной ситуации, надо стремиться к тому, чтобы смягчить влияние этой причины и тем самым не дать перерасти ей в конфликт. Часто выход из спора возможен лишь на основе компромисса. Если же и компромисс не достигнут, то одна из сторон вынуждена чем-то поступиться, чтобы не разгорелся скандал. Поскольку библиотека существует для читателей и призвана их обслуживать, то поступиться должен библиотекарь (разумеется, если такая уступка не противоречит правилам пользования библиотекой).

Пути разрешения конфликта логично связаны с ходом изменения конфликтной ситуации, однако не всегда при этом требуются изменения собственно в объекте конфликта – библиотечной услуге.

Нельзя забывать, что конфликт может быть следствием недоразумения, неинформированности читателя или библиотекаря и может быть разрешен в процессе их общения.

Рекомендации по выбору линии поведения в общении с «разгневанным читателем»:

- выслушайте читателя, приняв его сторону;
- дайте ему возможность разрядиться, «выпустить пар»;
- не возражайте, иначе ваши возражения усилят чувство антагонизма;
- во избежание непонимания повторяйте основные высказывания читателя;
- если гнев читателя утих, ищите возможности для согласия;

К содержанию

- если читатель не прав, дайте ему возможность сохранить чувство собственного достоинства;
- постарайтесь, насколько возможно, подчеркнуть свое дружелюбие и желание погасить конфликт;
- сохраняйте и свое достоинство, удерживайтесь в позиции «на равных»;
- не бойтесь компромисса, не стесняйтесь извиниться;
- если читатель прав по существу, постарайтесь как можно скорее исправить допущенную ошибку; промедление лишь усугубит конфликт;
- если ошибку исправить трудно, попросите читателя как можно точнее обосновать свои претензии или обвинения;
- предложите читателю сформулировать желаемый конечный результат;
- рассматривайте проблему конфликта как задачу из учебника и ищите ее решение.

Помощь в острой стрессовой ситуации

В острой стрессовой ситуации не следует принимать никаких решений. Исключение составляют стихийные бедствия, когда речь идет о спасении жизни.

1. Сосчитайте до 10. Займитесь своим дыханием. Медленно вдохните воздух носом и на некоторое время задержите дыхание. Выдох осуществляйте постепенно, также через нос, сосредоточившись на ощущениях, связанных с вашим дыханием.
2. Если стрессовая ситуация застигла вас в помещении, встаньте, и, при необходимости извинившись, выйдите из помещения: в туалет или в помещение, где вы сможете остаться наедине.
3. Воспользуйтесь любым шансом, чтобы смочить лоб, виски и артерии на руках холодной водой.
4. Медленно осмотритесь по сторонам, даже в том случае, если помещение, в котором вы находитесь, хорошо вам знакомо. Переводя взгляд с одного предмета на другой, мысленно описывайте их внешний вид. Посмотрите в окно на небо. Сосредоточьтесь на том, что видите. Когда вы в последний раз вот так вы смотрели на небо?
5. Набрав воды в стакан (в крайнем случае - в ладони), медленно сосредоточенно, выпейте ее. Сконцентрируйте свое внимание на ощущениях, когда вода будет течь по горлу.
6. Выпрямитесь, поставьте ноги на ширину плеч и на выдохе наклонитесь, расслабив шею и плечи так, чтобы голова и руки свободно свисали к полу. Дышите глубже, следите за своим дыханием. Продолжайте делать это в течение 1-2 минут. Затем медленно выпрямитесь, действуйте осторожно, чтобы не закружилась голова.
7. Если стрессовая ситуация застигла вас где-либо вне помещения, осмотритесь по сторонам. Попробуйте взглянуть на окружающие предметы с разных позиций, мысленно называйте все, что видите.
8. Найдите какой-нибудь мелкий предмет (листок, ветку, камень) и внимательно рассмотрите его. Разглядывайте предмет не менее 4 минут, знакомясь с его формой, цветом, структурой таким образом, чтобы суметь четко представить его с закрытыми глазами.
9. Еще раз проследите за своим дыханием. При каждом выдохе концентрируйте внимание на том, как расслабляются и опускаются ваши плечи.

В качестве первой помощи этого вполне достаточно.

Лучший способ выхода из конфликта - его недопущение!

Практика свидетельствует, что в большинстве случаев конфликты при обслуживании читателей возникают все-таки по вине библиотекарей как следствие их профессиональной некомпетентности и нарушения ими норм библиотечной этики, что приводит к возникновению обоснованных претензий читателя.

К содержанию

Принятый Российской библиотечной ассоциацией Кодекс профессиональной этики российского библиотекаря обязывает его строить свои отношения с пользователями на основе уважения к личности. Важнейшими личностными качествами библиотекаря, обслуживающего читателей, является умение владеть собой в любых ситуациях, контролировать свое поведение. Несомненно, что нервозность, раздражительность библиотекаря, его плохое настроение провоцируют негативное отношение читателей и служат одной из причин возникновения конфликтных ситуаций.

Кодекс этики российского библиотекаря

Принят Конференцией
Российской библиотечной ассоциации,
XVI Ежегодная сессия,
26 мая 2011 г., город Тюмень.

ПРЕАМБУЛА

Настоящий Кодекс определяет нравственные основы профессиональной деятельности российского библиотекаря.

Российский библиотекарь руководствуется следующими убеждениями:

- библиотека является необходимым и важнейшим учреждением, выполняющим информационную, образовательную, культурную, досуговую и другие функции, отвечающие потребностям личности и общества в целом;
- распространение знаний и информации является важным условием общественного развития, модернизации и процветания России, способствует социальной стабильности и справедливости;
- библиотечные ресурсы являются основой для сохранения, развития и распространения культурного достояния, духовных традиций, всего многообразия национальных культур и языков народов Российской Федерации и других стран;
- гуманизм является мировоззренческой основой библиотечной профессии;
- общественный характер библиотечной профессии основывается на чувстве социальной ответственности.

В ОТНОШЕНИЯХ С ОБЩЕСТВОМ БИБЛИОТЕКАРЬ

- руководствуется профессиональным долгом, а не личными взглядами или предпочтениями политических, экономических, религиозных и других организаций;
- противостоит цензуре, экономическим, политическим и иным барьерам при обеспечении доступа пользователей к информации, знаниям и культурному наследию;
- соблюдает установленные законом меры по предотвращению использования информации в целях насилия, распространения расовой и религиозной ненависти, национальной, политической и другой дискриминации;
- способствует позитивному межкультурному диалогу этнических, языковых и культурных групп, представленных в обществе;
- стремится к развитию партнерских отношений с органами власти, общественными организациями и различными учреждениями в целях содействия развитию библиотек и повышения их социальной значимости.

В ОТНОШЕНИЯХ С ПОЛЬЗОВАТЕЛЕМ БИБЛИОТЕКАРЬ

- уважительно и доброжелательно относится ко всем пользователям, реальным и потенциальным;
- обеспечивает высокое качество библиотечных услуг и высокий уровень культуры общения;
- обеспечивает права пользователя на поиск, отбор и получение информации и знаний, в том числе посредством современных информационно-коммуникационных технологий;

К содержанию

- обеспечивает права пользователя на доступ к культурным ценностям и инициирует участие пользователя в культурной жизни общества;
- обеспечивает равенство прав пользователей на библиотечное обслуживание, вне зависимости от их пола, расы, национальности, имущественного или должностного положения, политических или религиозных убеждений, состояния физического здоровья;
- способствует социализации личности, формированию гражданского сознания;
- содействует развитию информационной культуры личности;
- пропагандирует книгу и чтение как источник интеллектуального и духовного развития личности, способствует формированию и развитию культуры чтения;
- содействует интеллектуальному и духовному развитию пользователей-детей и юношей;
- не рекомендует недостоверные, заведомо ложные материалы, сознает опасность и вред, который они могут нанести личности и обществу;
- защищает право пользователя на частную жизнь и конфиденциальность сведений о его информационной деятельности, руководствуясь при этом чувством социальной ответственности.

В ОТНОШЕНИЯХ С КОЛЛЕГАМИ БИБЛИОТЕКАРЬ

- проявляет доброжелательность, уважение и честность;
- участвует в формировании корпоративной культуры коллектива и следует ей в целях эффективной совместной работы и товарищеской взаимопомощи;
- способствует профессиональному становлению молодых кадров;
- соблюдает принцип конфиденциальности личной информации;
- стремится заслужить свою репутацию профессионализмом и моральными качествами, не прибегает к нечестным приемам соперничества;
- результаты сторонней интеллектуальной деятельности использует добросовестно, не допуская плагиата.

ПО ОТНОШЕНИЮ К СВОЕЙ ПРОФЕССИИ БИБЛИОТЕКАРЬ

- стремится к профессиональному развитию и повышению квалификации, культурному самообразованию как неотъемлемым условиям выполнения своей социальной миссии и профессионального долга;
- прилагает усилия к повышению социального престижа своей профессии и признанию ее перспективной роли в информационном обществе;
- заботится о своем внешнем виде как неотъемлемой части формирования позитивного имиджа профессии;
- в ходе профессиональной деятельности не допускает получения личной материальной или иной выгоды за счет пользователей, коллег, книготорговых фирм и других поставщиков товаров и услуг;
- не совершает поступков, наносящих ущерб престижу библиотечной профессии, заботится о ее высоком общественном признании.

СОБЛЮДЕНИЕ КОДЕКСА

Знание и соблюдение Кодекса является делом чести, совести и профессиональной ответственности каждого российского библиотекаря.

Библиографический список

1. Алтухова, Г.А. Беседы об этике и имидже [Текст] /Г.Алтухова // Библиотека. – 1998. - № 2. – С.39 – 41.
2. Алтухова, Г.А. Речевая культура библиотекаря [Текст] : Учебное пособие/ Г.А.Алтухова. – М., 2002. – 96 с.
3. Библиотечное обслуживание: теория и методика [Текст]: Учебник / под ред. А.Я. Айзенберга. – М., 1996. – 237 с.

К содержанию

4. Ванеев, А.Н. Конфликты в библиотеке: предупреждение и разрешение [Текст]/ А.Н.Ванеев. – СПб., 2002. – 128 с.
5. Комисарова, Л.Д. Социально-психологические технологии в работе современной публичной библиотеки [Текст]: Методическое пособие /Л.Д.Комисарова. – М., 2003. – 150 с.
6. Ловкова, Т.Б. Библиотечная конфликтология как учебная дисциплина [Текст] / Т.Б.Ловкова // Науч. и техн. б-ки. - 2000. - № 11. - С. 10-16
7. Минкина, В.И. Библиотечная конфликтология: приглашение к продолжению дискуссии [Текст] / В.И.Минкина// Науч. и техн. б-ки. - 2001. - № 10. - С. 39-48
8. Психологический климат в коллективе библиотеки [Текст]: Практическое пособие / сост. Е.В.Губина, О.В. Решетникова, Г.Н. Сартан. – М., 1996. – 152 с.
9. Сукиасян, Э.Р. Библиотечная конфликтология [Текст]// Науч. и техн. б-ки. - 2000. - № 11. - С. 17-24
10. Трушина И. Еще раз о профессиональной этике [Текст]/ И.Трушина, В.Фирсов //Библиотека. – 2002. - № 11. – С. 68 – 72.

Приложение 1.

ТЕСТ «КОНФЛИКТНАЯ ЛИЧНОСТЬ»

Тест позволяет оценить степень вашей конфликтности или тактичности.

Инструкция

Выберите один из трех предложенных вариантов ответа — «а», «б» или «в».

Опросник 1.

1. Представьте, что в общественном транспорте начинается спор. Что вы предпринимаете?
 - а) избегаете вмешиваться в ссору;
 - б) можете вмешаться, встать на сторону потерпевшего, если он прав;
 - в) всегда вмешиваетесь и до конца отстаиваете свою точку зрения.
2. На собрании вы критикуете руководство за допущенные ошибки:
 - а) нет;
 - б) да, но в зависимости от вашего личного отношения нему;
 - в) всегда критикуете за ошибки.
3. Ваш непосредственный начальник излагает план работы, который вам кажется нерациональным. Предложите ли вы свой план, который кажется вам лучше:
 - а) если другие вас поддержат, то да;
 - б) разумеется, вы будете поддерживать свой план;
 - в) боитесь, что за критику вас могут лишиться премиальных.
4. Любите ли вы спорить со своими коллегами, друзьями:
 - а) только с теми, кто не обижается, и когда споры не портят ваши отношения;
 - б) да, но только по принципиальным, важным вопросам;
 - в) вы спорите со всеми и по любому поводу.
5. Кто-то пытается пролезть вперед вас без очереди:
 - а) считая, что и вы не хуже него, попытаетесь обойти очередь;
 - б) возмущаетесь, но про себя;
 - в) открыто высказываете свое негодование.
6. Представьте себе, что рассматривается рационализаторское предложение, экспериментальная работа вашего коллеги, в которой есть смелые идеи, но есть и ошибки. Вы знаете, что ваше мнение будет решающим. Как вы поступите:
 - а) выскажетесь и о положительных, и об отрицательных сторонах этого проекта;
 - б) выделите положительные стороны в его работе и предложите предоставить возможность продолжить ее;
 - в) станете критиковать ее: чтобы быть новатором, нельзя допускать ошибки.

К содержанию

7. Представьте: свекровь (теща) постоянно говорит вам о необходимости экономии и бережливости, о вашей расточительности, а сама то и дело покупает дорогие вещи. Она хочет знать ваше мнение о своей последней покупке. Что вы ей скажете:

- а) что одобряете покупку, если она доставила ей удовольствие;
- б) говорите, что эта вещь безвкусна;
- в) постоянно ругаетесь, ссоритесь с ней из-за этого. 8.

8. Вы встретили детей, которые курят. Как вы реагируете:

а) думаете: «Зачем мне портить себе настроение из-за чужих плохо воспитанных озорников?»; б) делаете им замечание;

- в) если бы это было в общественном месте, то вы бы их отчитали. 9.

9. В ресторане вы замечаете, что официант обсчитал вас:

а) в таком случае вы не даете ему чаевые, которые заранее приготовили, если бы он поступил честно;

- б) попросите, чтобы он еще раз при вас подсчитал сумму;

в) это будет поводом для скандала.

10. Вы в доме отдыха. Администратор занимается посторонними делами, сам развлекается, вместо того чтобы выполнять свои обязанности: не следит за уборкой в комнате, разнообразием меню. Возмущает ли вас это:

а) да, но если вы даже и выскажете ему какие-то претензии, это вряд ли что-то изменит;

б) вы находите способ пожаловаться на него, пусть его накажут или даже уволят с работы;

- в) вы вымещаете недовольство на младшем персонале (уборщицах, официантках).

11. Вы спорите с вашим сыном-подростком и убеждаетесь, что он прав. Признаете ли вы свою ошибку:

а) нет;

- б) разумеется, признаете;

в) какой же у вас авторитет, если вы признаетесь, что были неправы?

Подведите ИТОГИ

Используя ключ, подсчитайте количество баллов.

Каждый вариант ответа имеет свою оценку: ответ «а» — 4 балла; ответ «б» — 2 балла; ответ «в» — 0 баллов.

Подсчитайте сумму набранных очков и оцените свой результат.

30—44 балла. Вы тактичны. Не любите конфликтов, даже если и можете их сгладить, легко избегаете критические ситуации. Когда же вам приходится вступить в спор, то вы учитываете, как это отразится на вашем служебном положении или приятельских отношениях. Вы стремитесь быть приятным для окружающих, но когда им требуется помощь, вы не всегда решаетесь ее оказать. Не думаете ли вы, что тем самым вы теряете уважение к себе в глазах других?

15—29 баллов. О вас говорят, что вы слишком принципиальная или даже конфликтная личность. Вы настойчиво отстаиваете свое мнение, невзирая на то, как это повлияет на ваши служебные или личные отношения, и за это вас уважают.

10—14 баллов. Вы ищете поводов для споров, большая часть которых излишни, мелочны. Любите критиковать, но только когда это выгодно вам. Вы навязываете свое мнение, даже если не правы. Вы не обидитесь, если вас будут считать любителем поскандалить? Подумайте, не скрывается ли за вашим поведением комплекс неполноценности?

Приложение 2.

Умеете ли вы слушать?

Отвечая на вопросы данного теста, оцените по девятибалльной шкале, в какой мере вы обладаете этим качеством:

К содержанию

- 9 баллов — это качество выражено в наивысшей степени;
- 1 балл — это качество присуще вам в наименьшей степени;
- 5 баллов — средний уровень проявления соответствующего качества.

При ответе на вопросы теста будьте предельно искренни, если вас интересует истинное положение вещей.

Вопросы теста	Баллы
Как часто вы делаете вид, что слушаете, а сами думаете о чем-то другом?	1 23456789
Как часто вам приходится «закруглять» тему беседы, разговора, если собеседник вам не интересен?	1 23456789
Как часто манера речи и поведения вашего собеседника вас раздражает?	1 23456789
Как часто в процессе общения у вас возникают конфликтные ситуации?	1 23456789
Как часто вы прерываете своего собеседника, чтобы вставить свою реплику, акцентировать внимание на существо обсуждаемого вопроса?	1 23456789
Как часто вам приходится поправлять собеседника, если он неправильно использует термины, ударения?	1 23456789
Как часто в процессе беседы, общения вас провоцируют на то, чтобы вы повысили голос или грубо ответили?	1 23456789
Как часто вы перебиваете собеседника в разговоре и не превратилась ли эта особенность у вас в привычку?	1 23456789
Как часто вам приходится говорить с собеседником в назидательном тоне?	1 2 3456789
Как часто вам приходится уходить от разговора, если ваш собеседник касается тем, проблем, которые вам неприятны?	1 23456789

Подсчитайте сумму баллов, которую вы набрали, и определите степень умения выслушать вашего собеседника.

Сумма баллов: 9-90, 71-78, 63-70, 55-62, 47-54, 39-46, 31-38, 23-30, 10-22

Степень умения выслушать собеседника

- 1— очень низкая
- 2— низкая
- 3— ниже средней
- 4— чуть ниже средней
- 5— средняя
- 6— чуть выше средней
- 7— выше средней
- 8— высокая
- 9— очень высокая

После того как вы определите свое умение слушать собеседника, проанализируйте, каковы ваши недостатки, и постарайтесь их исправить.

Приложение 3.

«Определение способов регулирования конфликтов»

(др. названия «Стратегия и тактика поведения в конфликтной ситуации»,
тест К.Томаса)

К содержанию

Для описания типов поведения людей в конфликтных ситуациях К.Томас считает применимой двухмерную модель регулирования конфликтов, основополагающими измерениями в которой являются кооперация, связанная с вниманием человека к интересам других людей, вовлеченных в конфликт, и напористость, для которой характерен акцент на защите собственных интересов. Соответственно этим двум основным измерениям К.Томас выделяет следующие способы регулирования конфликтов:

Соперничество (соревнование, конкуренция) как стремление добиться своих интересов в ущерб другому.

Приспособление, означающее в противоположность соперничеству, принесение в жертву собственных интересов ради другого.

Компромисс.

Избегание, для которого характерно как отсутствие стремления к кооперации, так и отсутствие тенденции к достижению собственных целей.

Сотрудничество, когда участники ситуации приходят к альтернативе, полностью удовлетворяющей интересы обеих сторон.

Инструкция: Перед Вами тридцать пар суждений. В каждой паре выберите то суждение, которое является наиболее типичным для характеристики вашего поведения.

1. А) Иногда я предоставляю возможность другим взять на себя ответственность за решение спорного вопроса.

Б) Чем обсуждать то, в чем мы расходимся, я стараюсь обратить внимание на то, с чем мы оба не согласны.

2. А) Я стараюсь найти компромиссное решение.

Б) Я пытаюсь уладить дело с учетом интересов другого и моих собственных.

3. А) Обычно я настойчиво стремлюсь добиться своего.

Б) Я стараюсь успокоить другого и главным образом сохранить наши отношения.

4. А) Я стараюсь найти компромиссное решение.

Б) Иногда я жертвую своими собственными интересами ради интересов другого человека.

5. А) Улаживая спорную ситуацию, я все время стараюсь найти поддержку у другого.

Б) Я стараюсь сделать все, чтобы избежать бесполезной напряженности.

6. А) Я пытаюсь избежать возникновения неприятностей для себя.

Б) Я стараюсь добиться своего.

7. А) Я стараюсь отложить решение спорного вопроса с тем, чтобы со временем решить его окончательно.

Б) Я считаю возможным в чем-то уступить, чтобы добиться своего.

8. А) Обычно я настойчиво пытаюсь добиться своего.

Б) Я первым делом стараюсь ясно определить то, в чем состоят все затронутые интересы и вопросы.

9. А) Думаю, что не всегда стоит волноваться из-за каких-то возникающих разногласий.

Б) Я предпринимаю усилия, чтобы добиться своего.

10. А) Я твердо стремлюсь достичь своего.

Б) Я пытаюсь найти компромиссные решения.

11. А) Первым делом я стараюсь ясно определить то, в чем состоят все затронутые интересы и вопросы.

Б) Я стараюсь успокоить другого и главным образом сохранить наши отношения.

12. А) Зачастую я избегаю занимать позицию, которая может вызвать споры.

Б) Я даю возможность другому в чем-то остаться при своем мнении, если он также идет мне навстречу.

13. А) Я предлагаю среднюю позицию.

Б) Я настаиваю, чтобы было сделано по-моему.

14. А) Я сообщаю другому свою точку зрения и спрашиваю о его взглядах.

Б) Я пытаюсь показать другому логику и преимущества моих взглядов.

К содержанию

15. А) Я стараюсь успокоить другого и главным образом сохранить наши отношения.
Б) Я стараюсь сделать все необходимое, чтобы избежать напряженности.
16. А) Я стараюсь не задеть чувств другого.
Б) Я пытаюсь убедить другого в преимуществах моей позиции.
17. А) Обычно я настойчиво пытаюсь добиться своего.
Б) Я стараюсь сделать все, чтобы избежать бесполезной напряженности.
18. А) Если это сделает другого счастливым, я дам ему возможность настоять на своем.
Б) Я даю возможность другому в чем-то остаться при своем мнении, если он также идет мне навстречу.
19. А) Первым делом я стараюсь ясно определить то, в чем состоят все затронутые интересы и вопросы.
Б) Я стараюсь отложить решение спорного вопроса с тем, чтобы со временем решить его окончательно.
20. А) Я пытаюсь немедленно преодолеть наши разногласия.
Б) Я стараюсь найти наилучшее сочетание выгод и потерь для нас обоих.
21. А) Ведя переговоры, я стараюсь быть внимательным к желаниям другого.
Б) Я всегда склоняюсь к прямому обсуждению проблемы.
22. А) Я пытаюсь найти позицию, которая находится посередине между моей позицией и точкой зрения другого человека.
Б) Я отстаиваю свои желания.
23. А) Как правило, я озабочен тем, чтобы удовлетворить желания каждого из нас.
Б) Иногда я предоставляю возможность другим взять на себя ответственность за решение спорного вопроса.
24. А) Если позиция другого кажется ему очень важной, я стараюсь пойти навстречу его желаниям.
Б) Я стараюсь убедить другого прийти к компромиссу.
25. А) Я пытаюсь показать другому логику и преимущества моих взглядов.
Б) Ведя переговоры, я стараюсь быть внимательным к желаниям другого.
26. А) Я предлагаю среднюю позицию.
Б) Я почти всегда озабочен тем, чтобы удовлетворить желания каждого из нас.
27. А) Зачастую я избегаю занимать позицию, которая может вызвать споры.
Б) Если это сделает другого счастливым, я дам ему возможность настоять на своем.
28. А) Обычно я настойчиво стремлюсь добиться своего.
Б) Улаживая ситуацию, я обычно стараюсь найти поддержку у другого.
29. А) Я предлагаю среднюю позицию.
Б) Думаю, что не всегда стоит волноваться из-за каких-то возникающих разногласий.
30. А) Я стараюсь не задеть чувств другого.
Б) Я всегда занимаю такую позицию в спорном вопросе, чтобы мы совместно с другим заинтересованным человеком могли добиться успеха.

№	Соперничество	Сотрудничество	Компромисс	Избегание	Приспособление
1				А	Б
2		Б	А		
3	А				Б
4			А		Б
5		А		Б	
6	Б			А	
7			Б	А	
8	А	Б			
9	Б			А	
10	А		Б		
11		А			Б

К содержанию

12			Б	А	
13	Б		А		
14	Б	А			
15				Б	А
16	Б				А>
17	А			Б	
18			Б		А
19		А		Б	
20		А	Б		
21		Б			А
22	Б		А		
23		А		Б	
24			Б		А
25	А				Б
26		Б	А		
27				А	Б
28	А	Б			
29			А	Б	
30		Б			А

Обработка

Подсчитайте количество баллов по каждому столбику. Название столбика набравшего наибольшее количество баллов является вашей ведущей стратегией поведения в конфликтной ситуации.

Краткая характеристика типов разрешения конфликта.

Человек, использующий *стиль конкуренции (соперничества)*, активен и предпочитает идти к разрешению конфликта собственным путем. Он не заинтересован в сотрудничестве с другими и достигает цели, используя свои волевые качества. Он старается в первую очередь удовлетворить собственные интересы в ущерб интересам других, вынуждая их принимать нужное ему решение проблемы.

Стиль избегания означает, что индивид не отстаивает свои права, ни с кем не сотрудничает для выработки решения или уклоняется от решения конфликта. Для этого используются уход от проблемы (выход из комнаты, смена темы и т.д.), игнорирование ее, перекладывание ответственности за решение на другого, отсрочка решения и т.п.

Приспособление - это действия совместно с другим человеком без попытки отстаивать собственные интересы. В отличие от уклонения, при этом стиле имеет место участие в ситуации и согласие делать то, чего хочет другой. Это стиль уступок, согласия и принесения в жертву собственных интересов.

Тот, кто следует *стилю сотрудничества*, активно участвует в разрешении конфликта и отстаивает свои интересы, но старается при этом сотрудничать с другим человеком. Этот стиль требует более продолжительных затрат времени, чем другие, так как сначала выдвигаются нужды, заботы и интересы обеих сторон, а затем идет их обсуждение. Это хороший способ удовлетворения интересов обеих сторон, который требует понимания причин конфликта и совместно поиска новых альтернатив его решения. Среди других стилей сотрудничество - самый трудный, но наиболее эффективный стиль в сложных и важных конфликтных ситуациях.

При использовании *стиля компромисса* обе стороны немного уступают в своих интересах, чтобы удовлетворить их в остальном, часто главном. Это делается путем торга и обмена, уступок. В отличие от сотрудничества, компромисс достигается на более поверхностном уровне - один уступает в чем-то, другой тоже, в результате появляется возможность прийти к общему решению. При компромиссе отсутствует поиск скрытых

К содержанию

интересов, рассматривается только то, что каждый говорит о своих желаниях. При этом причины конфликта не затрагиваются. Идет не поиск их устранения, а нахождение решения, удовлетворяющего сиюминутные интересы обеих сторон.

Оптимальной стратегией в конфликте считается такая, когда применяются все пять тактик поведения, и каждая из них имеет значение в интервале от 5 до 7 баллов. Если Ваш результат отличен от оптимального, то одни тактики выражены слабо - имеют значения ниже 5 баллов, другие - сильно - выше 7 баллов.

Хлобыстина И.А.

Модель учебного занятия по курсу

Программное обеспечение профессиональной деятельности

«Справочно-правовые системы.

Прикладное программное обеспечение. Консультант Плюс»

[Презентация](#)

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Специальность: Библиотекведение

Группа: БД-31

Форма занятия: Групповая.

Цель занятия:

1. Сформировать знания о справочно-правовых системах.
2. Освоить технологию поиска в справочно-правовых системах.

Задачи занятия:

Обучающая

- изучить приемы поиска в СПС «Консультант Плюс»;
- закрепить, обобщить знания и умения при решении задач по профилю своей специальности с использованием СПС;
- сформировать навыки самостоятельной работы;

развивающая

- систематизировать знания работы с информацией;
- уметь выявлять главное в общем потоке информации.

Воспитательная

- способствовать развитию интереса к данной дисциплине и к своей будущей профессии;
- сформировать интерес у студентов к современным технологиям работы с информацией.

когнитивные: студент должен уметь:

- использовать средства автоматизации и компьютеризации отдельных в процессах библиотечно-библиографической деятельности;
- применять знания в процессе библиотечно-библиографической деятельности.

студент должен знать:

- особенности функционирования различных видов справочно-правовых систем.

Тип занятия: Информационная лекция с элементами практики.

Метод обучения: Репродуктивный, эвристический.

Межпредметная связь:

1. Информатика
2. Обществознание
3. Библиографоведение
4. Информационные технологии

Средства обучения:

1. Персональный компьютер.

К содержанию

2. Специализированный пакет прикладных программ.
3. Выход в сеть Интернет.
4. Учебный видеofilm.

Ход урока

I. Организационный момент.

Приветствие.

Тема занятия «Справочно-правовые системы. Прикладное программное обеспечение Консультант Плюс».

Обобщение пройденного материала.

- Что такое пакет прикладных программ?
- Назовите виды пакетов прикладных программ.


II. Основная

Объяснение нового материала.

«Консультант Плюс» содержит всю необходимую правовую информацию: законодательство (федеральное, региональное и международное), материалы судебной практики, консультации по бухгалтерскому учету и налогообложению, комментарии законодательства, формы отчетности и типовые бланки документов, материалы юридической и бухгалтерской прессы и книги, а также другую полезную информацию.

В системе «Консультант Плюс» более 2 млн. документов – наиболее полный источник информации, доступный пользователям справочных правовых систем.



Для входа в систему «Консультант Плюс» используйте ярлык  на рабочем столе.

Для того чтобы быстро найти кодекс в Стартовом окне щелкнуть мышью по ссылке Кодексы и в списке кодексов найти нужный кодекс. Для быстрого поиска документа (если известны реквизиты документа) нужно использовать раздел Законодательство – через данный раздел можно одновременно искать информацию во всех разделах системы; если реквизиты документа неизвестны, при поиске указывается конкретный правовой вопрос и обращаться следует к Правовому навигатору, ссылка на который находится в нижней части Стартового окна.

Справочная информация и материалы прессы и книги также можно найти с помощью ссылок в Стартовом окне.

План

1. Справочно-правовые системы: понятие, назначение.
2. Классификация справочно-правовой системы.
3. Справочно-правовая система «Консультант Плюс».
4. Закрепление и проверка усвоенного материала:

а) Назначение системы «Консультант Плюс»?

«Консультант Плюс» содержит всю необходимую правовую информацию: законодательство (федеральное, региональное и международное), материалы судебной практики, консультации по бухгалтерскому учету и налогообложению, комментарии законодательства, формы отчетности и типовые бланки документов, материалы юридической и бухгалтерской прессы и книги, а также другую полезную информацию.

б) Как запустить программу «Консультант Плюс»?

Для входа в систему «Консультант Плюс» используйте ярлык на рабочем столе или иметь выход в Интернет.

5. Выполнение практического задания по алгоритму (см. приложение).

III. Заключение

Домашнее задание

К содержанию

1. Создать отчет и сделать выводы о проделанной работе, ответив на следующие вопросы:

- 1) Какие виды информации можно найти в программе «Консультант Плюс»?
- 2) Как быстро найти кодекс, документ?

2. Записать технологию работы в системе «Консультант Плюс» по каждому заданию практической работы (в электронном виде – Документ Word).

Источники

1. Ельчанинова Н.Б. Использование справочной правовой системы "Гарант" [Текст]: Учебное пособие /Н.Б.Ельчанинова .- Изд-во: ТТИ ЮФУ, 2011.- С. 15-21

2. Официальный сайт справочно-правовой системы "Консультант Плюс". – Режим доступа: <http://www.consultant.ru>

Практическая работа

2 часа

«Справочно-правовые системы. Прикладное программное обеспечение Консультант Плюс»

Цель занятия: Научиться работать в системе «Консультант Плюс», быстро находить нужный документ и сохранять его.

Задачи занятия:

1. Общие сведения о СПС «Консультант+»
2. Технология работы в СПС «Консультант+».

Обеспечивающие средства: Персональный компьютер с выходом в сеть Интернет.

Задание: Осуществить поиск по запросам в СПС «Консультант +»

Требования к отчету: в рабочих тетрадях запишите технологию поиска, которую вы использовали, в каждом отдельном случае.

Технология работы:

Запустить программу «Консультант плюс».

I. Быстрый поиск документа по известным реквизитам.

Задание 1.

Найти Приказ Минфина РФ от 24.03.2005 №48н «Об утверждении формы расчета авансовых платежей по страховым взносам на обязательное пенсионное страхование и рекомендации по ее заполнению».

Технология выполнения:

1. Щелкнуть на ссылке Законодательство в Стартовом окне программы.
2. Выбрать вкладку Карточка поиска.
3. В поле Номер ввести - 48н.
4. В поле Дата - 24.03.2005.
5. Построить список документов.
6. Открыть документ.

Самостоятельно:

1. Найти приказ Минфина РФ от 30.03.2001 №26н «Об утверждении положения по бухгалтерскому учету» Учет основных средств «ПБУ 6/01».
2. Найти приказ Минфина РФ от 13.04.2006 №65н «Об утверждении формы налоговой декларации по транспортному налогу и порядка ее заполнения».
3. Найти приказ МНС № БГ-3-09/178, о порядке и условиях присвоения, изменения ИНН

В отчете по практической работе запишите технологию поиска, которую вы использовали, в каждом отдельном случае.

К содержанию

Задание 2.

Найти приказ Минфина РФ от 17.03.2005 об утверждении формы расчета авансовых платежей по ЕСН.

Технология выполнения:

1. Выбрать вкладку Карточка поиска.
2. Ввести в поле Вид документа – Приказ.
3. Ввести поле Принявший орган – Минфин РФ.
4. В поле Дата- 17.03.2005.
5. Построить список документов.
6. Открыть документ.

Самостоятельно:

1. Найти письмо Федеральной налоговой службы РФ от 10.12.2004, в котором дано разъяснение о принятии к вычету сумм НДС с учетом правил заполнения счетов-фактур.
2. Во втором квартале 2005г. Высший Арбитражный Суд РФ издал Письмо, в котором разъяснил вопросы применения главы 25.3 Налогового кодекса РФ, связанные с исчислением и уплатой госпошлины. Найдите это письмо.
3. Найдите письмо Минфина РФ от 16 ноября 2004 года («О бухгалтерском учете отпуска материально-производственных запасов и способах их оценки»).

В отчете по практической работе запишите технологию поиска, которую вы использовали, в каждом отдельном случае.

Задание 3.

Найдите документ, утверждающий единый стандарт обслуживания налогоплательщиков.

Технология выполнения:

1. Выбрать вкладку Карточка поиска.
2. В поле Название документа ввести Стандарт налогоплательщиков.
3. Построить список документов.
4. Открыть документ.

Самостоятельно:

1. Найдите Закон «О государственных пособиях гражданам, имеющим детей».
2. Найдите действующие Правила предоставления субсидий на оплату жилого помещения и коммунальных услуг.
3. Найдите Инструкцию по заполнению трудовых книжек.
4. Необходимо найти правила учета выставленных и полученных счетов фактур.

В отчете по практической работе запишите технологию поиска, которую вы использовали, в каждом отдельном случае.

II. Быстрый поиск документа без известных реквизитов.

Задание 1.

Необходимо найти документы, в которых содержится информация о правилах регистрации счетов- фактур с исправлениями.

Технология выполнения:

1. Выбрать вкладку Карточка поиска.
2. В поле Текст документа ввести - Регистрация счетов-фактур с исправлениями.
3. Построить список документов.

К содержанию

4. Открыть документ.

Самостоятельно:

1. Найти документы, в которых сказано о том, где расположен и из чего состоит штрих-код налоговых деклараций и иных документов, предоставляемых в налоговые органы.
2. Найти документ, определяющий размер возмещения по застрахованному вкладу в банках
3. Найти правила ввоза в РФ валюты и ценных бумаг.

III. Быстрый поиск документов по практическому вопросу.

Задание 1.

Найти классификацию основных средств, включаемых в амортизационные группы.

Технология выполнения:

1. Выбрать вкладку Правовой навигатор.
2. В строке «Найти слова» набрать - ОС Классификация.
3. Отметить - Классификация ОС. Амортизационные группы.
4. построить список документов.

Самостоятельно:

1. Найти тарифы страховых взносов на обязательное пенсионное страхование, действующие в настоящее время.
2. Найти ставки по ЕСН.
3. Найти информацию, касающуюся имущественных налоговых вычетов.
4. Найти информацию касающуюся порядка проведения налоговых проверок.

В отчете по практической работе запишите технологию поиска, которую вы использовали, в каждом отдельном случае.

Источники

1. Ельчанинова Н.Б. Использование справочной правовой системы "Гарант" [Текст]: Учебное пособие /Н.Б.Ельчанинова .- Изд-во: ТТИ ЮФУ, 2011.- С. 15-21
2. Официальный сайт справочно-правовой системы "Консультант Плюс". – Режим доступа: <http://www.consultant.ru>

Часть 2. Музыкальное творчество

Аснер М. М.

Современные подходы к преподаванию дисциплины «Народная музыкальная культура». Методические рекомендации и материалы

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

В современном мире с его глобализацией и стремлением к всеобщей интеграции растут и противоположные тенденции все большей *дифференциации различных национальностей и их культур*. Каждый народ интересен миру своим неповторимым своеобразием, особенностью. Поэтому на первых уроках НМК необходимо делать акцент на актуальности изучения этого предмета. Говорить о народной культуре важно еще и потому, что необходимо возрождение исконно русских духовно-нравственных ценностей и укрепление патриотических чувств молодежи. За этими избитыми и пафосными словами стоит проблема – *дефицит гордости за свою Родину*. Привычны слова «Любить

К содержанию

родину». Но что стоит за ними стоит? Что значит «любить»? «Любить» значит знать. Любовь рождается из знания: истории, языка, культуры, исторических личностей родной страны.

Ещё одной важной особенностью современного этапа развития образования является *доступность информации*, в связи с чем необходимо выбрать такой способ подачи материала, чтобы он был включён в общий контекст всех областей знания - всеобщей, а не только отечественной, науки, истории, искусства, например, начать разговор с философского вопроса: была ли музыка до появления человека, заданный, в частности, в книге Дениша Золтана «Этос и Аффект». Поскольку предметом рассмотрения будут древние дохристианские пласты культуры, то важно сразу погрузить студентов в другое историческое измерение и, вместе с тем, дать понять, что этот интерес и стремление всё дальше вглубь веков за разгадками тайн природы и человеческой цивилизации характерны именно для современной науки. Поэтому будет логично послушать композицию современного американского музыканта Пола Винтера, стиль музыки которого он сам определил как экологический джаз «Колыбельная матушки китихи маленьким тюленям», для которой музыкальной темой стал фрагмент записи подлинного звучания голоса синего кита. При обсуждении приходим к выводу о музыкальности нашей планеты и её обитателей в целом. Затем слушаем композицию из совместного проекта Пола Винтера с фольклорным ансамблем Дмитрия Покровского, где в качестве темы – «голоса природы» используется русская народная хороводная песня, по характеру плавная и светлая, а её развитие создаёт впечатление всеобщей планетарной, а затем и космической гармонии. При обсуждении этого произведения надо сделать акцент на то, что именно народная тема создаёт такой эффект. Постепенно приходим к выводу, что народное искусство – кладёшь мудрости, благодаря тому, что жизнь людей в прошлом была плотно связана с природой и люди умели считывать её законы и правила и неукоснительно следовали им. После уточнения термина «фольклор», особенностей народного мышления (мифологичность, антропоморфизм), считаю необходимым рассмотреть карты расселения славянских племен вдоль рек Волхов, Западная Двина, Волга, Ока, Днепр, вспомнить названия древних городов - Ладога, Псков, Новгород, Чернигов, Вятка....



Род



Сварог



Перун



Леля

Далее разбирают мировоззрение древних славян через знакомство с их богами: Родом, Сварогом, Ярилой, Ладой, Лелем, Макошью, Белбогом и Чернобогом. Знакомство это осуществляется в том числе через осознание их значения и следа, которые они оставили в русском языке: Род присутствует в словах «природа», «родина», «родители», Сварог – «сварганить», «сотворить», «творог», Лель – в словах «лелеять», «елейный», «люлька», Лада – в слове «ладить» и в музыкальном понятии «лад». Обращают внимание на такие особенности мировоззрения как отсутствие противостояния между Белбогом и Чернобогом. Об этом говорится в поэме Пушкина и опере Глинка «Руслан и Людмила», а

К содержанию

также обращение к богам не с просьбами, а с целью их прославления, откуда и пошло название племени - «славяне». О богах есть и видеосюжеты: <https://www.youtube.com/watch?v=L4av4n6UoX8>

Говоря о календарных обрядах и песнях, необходимо обратить внимание на то, что это древнейший из жанров. Им присуще полное отсутствие индивидуального начала, все совершается совместно, поется хором в унисон, напевы узко-объемные, диатоничные, ритмика четкая. Кроме того, имеет место многократная повторность фраз. Необходимо обязательно вспомнить наиболее известные примеры использования календарных сюжетов обрядов и напевов в русском искусстве XIX века: В. Суриков «Взятие снежного городка» (Масленица), Гоголь «Ночь перед рождеством» (колядование), Римский-Корсаков Опера «Снегурочка» (Масленица), Игорь Стравинский «Весна Священная» (весеннее жертвоприношение), финал первого концерта для фортепиано с оркестром Чайковского (цитируется мелодия Веснянки), Мусоргский Симфоническая фантазия «Ночь на Лысой горе» (Ночь на Ивана Купала).

Важнейшие **обряды**, сопровождавшие рождение и жизнь славян: повивальный, имянаречение, свадьба и тризна. Последние имеют общий интонационный комплекс – плачи- причитания. В противоположность календарным, эти напевы исполняются индивидуально, вместо диатоники – хроматическое глиссандирование, вместо небольшого диапазона – широчайший, вместо четкой ритмики – импровизация. Изучая свадьбу важно объяснить, что для невесты уход из родного дома в чужую семью – событие, сравнимое с природным стихийным бедствием. Тогда становятся понятными слова свадебного хора из оперы Глинки «Иван Сусанин» «Разгулялися, разливалися воды вешние по лугам». Чтение текста свадебной песни «Из-за леса леса тёмного» дополняет это впечатление. (см. «Русское народное музыкальное творчество». Хрестоматия Москва: Музыка, 1968г. – с.77)

Необходимо разобрать по очереди все этапы свадьбы (сватовство, сговор, рукобитие, смотрины, девичник, утро свадебного дня, свадебный пир), их содержание и значение. При этом важно сделать акцент на традицию славить жениха и невесту, награждать их красивыми эпитетами: белая лебедушка, цветочек, ягодка, сокол ясный, и т.д. Цель этого обязательного действия – внушить чувство восхищения и уважение друг к другу, что поможет сохранить мир и согласие в семье на всю жизнь. Почти во всех русских операх есть свадебный обряд – Иван Сусанин, Руслан и Людмила, Русалка, Снегурочка, Царская невеста...



Илья Муромец и голь кабацкая

Приступая к изучению **эпических** жанров важно обсудить понятия «эпический», «эпос». Необходимо вспомнить названия преданий разных народов: древнегреческие поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея», скандинавские саги, немецкую «Песнь о нибелунгах», французскую «Песню о Роланде», карельской «Калевала», многочисленные русские былины, украинские думы, армянский эпос «Давид Сасунский», киргизский эпос

К содержанию

«Манас», «Песнь о Гайявате» - американских индейцев, индийскую «Махабхарату», бурятский «Гэсэр» и многое другое. Обязательно надо вспомнить о великом деле, часто безымянных русских летописцев, о пушкинском Пимене и реальном Несторе. Необходимо проникнуться духом неторопливого, подробного, детального повествования и послушать эти сказания, достать из глубин памяти имена русских **былинных** богатырей и не только троих, а и Микулу Селяниновича, и Никиту Кожемяку, и Святогора, и других. Пересмотреть картины Васнецова, Репина и, мало известного и непризнанного в своё время, Константина Васильева.



Бой со змеем



Вольга и Микула



Поединок Пересвета с
Челубеем

Но можно говорить и о современном бытовании эпических жанров, например **баллады**. Этот жанр продолжает своё развитие и в рок музыке и в современном кинематографе. Достаточно вспомнить балладу Атоса «Есть в графском парке чёрный пруд» из фильма «Д Артаньян и три мушкетёра» или сцену со скоморохами из этого же фильма или из фильма «Андрей Рублёв». Значительным эпическим жанром является **духовный стих**

Всегда вызывает живой интерес рассказ о начале распространения христианства на Руси и пересказчиках Библии – каликах переходящих, которые уже встречались в бытине про Илью Муромца, и о необычном инструменте, игрой на котором они сопровождали своё пение-рассказ – колёсная лира.

Рассказ о старинных русских **инструментах** будет сухим и неполноценным без аудио и видео материалов, доступных благодаря интернету. Изучая эту тему, открываются совершенно забытые, уникальные в своей простоте инструменты: калюка – обертоновая флейта, кугиклы – многостольная флейта, пастушеские рожки, гудок, который оказывается вовсе не духовым инструментом, а народной скрипкой, гусли, с их огромным разнообразием, волынка, а так же варган, и даже коса – та самая, которой косят. О них есть целый цикл видеосюжетов собирателя инструментов, создателя "Музея забытой музыки" Сергея Плотникова из Воронежа. Вот ссылки на эти передачи:

<https://www.youtube.com/watch?v=cbIvKerWHuY> (кугиклы)

<https://www.youtube.com/watch?v=cVHh803qPE&pbjreload=10> (калюка)

<https://www.youtube.com/watch?v=n2BrQXv2oxs> (гудок)

https://www.youtube.com/watch?v=Na_yYoA50Eg (колёсная лира)

Существует и другой вариант демонстрации всех основных инструментов в современной телепередаче «Learnmusic»,

https://www.youtube.com/watch?v=yeR3Y_Pp7cA (Роман Ломов)

Самое удивительное, что процесс создания новых инструментов продолжается и ныне! Одним из таких инструментов – глюкофон, не электронный, а акустический, очень простой по конструкции, звучание и вид которого можно найти по адресу: <https://www.youtube.com/watch?v=xk3BvNLeNgw> (глюкофон)

К содержанию

<https://www.youtube.com/watch?v=ZRs5QNA4Qio> (современные ин.)

Несомненно, обязательной формой работы является и пение мелодий и песен, которое обеспечивает погружение в материал. Необходимо проводить и викторины по произведениям, в которых использовались русскими композиторами подлинные народные напевы и тембровые викторины.

Параллельно изучению древнеславянских богов, обрядов, праздников, танцев и инструментов можно знакомиться с этими явлениями других народов.

Современные Интернет-ресурсы значительно расширяют возможности педагога. Привлекая на уроки и образцы русской литературы и живописи, и русской классической и современной музыки, и видео материалы с реконструкцией старинных обрядов и праздников, и фрагменты познавательных передач можно добиться большей заинтересованности и более глубокого проникновения в предмет.

Таким образом, использование новых подходов в рамках изучения предмета Народная Музыкальная Культура является очень важным аспектом повышения степени компетентности молодых музыкантов на современном этапе развития системы образования, когда, с одной стороны, почти забыты народные традиции, а с другой стороны, возвращается интерес к тому, что отличает народы. И именно эти отличия делают наших музыкантов интересными, неординарными и востребованными.

Список вопросов по некоторым изучаемым жанрам и темам:

Календарные

1. Когда поют дожинки?
2. Как называлось весеннее обрядовое печенье?
3. Когда празднуют «Егория Вешнего» или праздник первого выгона скота?
4. В каком произведении цитируется подблюдная песня «Слава»?
5. Хоровод – символ...
6. Вторник масленицы – название, смысл?
7. Что значит «гукать» и в какое время года «гукают»?
8. Какие дни масляной недели называются «лакомка» и «разгуляй»?
9. Как называются песни на начало жатвы?
10. Кто является символом Весны?
11. Считается, что Весну приносят...?
12. Самая известная хороводная песня?
13. Что значит «завивать березку»? Когда ее завивают?
14. Какую богиню празднуют весной?
15. Огонь на Ивана-Купала – символ...
16. Этимология слова календарь
17. Ивана-Купала – время (дата)
18. В какой опере есть обряд проводов зимы?
19. Что значит «кумиться»?
20. Что предвещал праздник Ивана-Купала?
21. Кто участвовал в обряде колядования (возраст)?
22. В каком произведении изображаются древние языческие весенние обряды и игры?
23. Происхождение названия «Ивана-Купала».
24. Этимология слова «хоровод».
25. В каких районах, северных или южных, поют «виноградие»?
26. Кто автор картины «Взятие снежного городка»?
27. В каком произведении цитируется веснянка «Выйди-выйди, Иванька».
28. Какое симфоническое произведение посвящено событиям купальской ночи?
29. Пятница и суббота масляной недели называются...
30. Какая опера начинается с праздника первого снопа, где хор поёт «Болят мои скоры ноженьки со походушки»?
31. Чем кормят пастухов в день первого выгона скота?

К содержанию

32. Коляда – это...
33. Астрономическое событие – начало года.
34. Виды хороводов (7-8).
35. Подблюдные песни – происхождение названия, когда пели.
36. Перечислите виды игр на масленной неделе.

Обрядовые

1. С кем приезжает жених в дом невесты в день свадьбы?
2. С какими явлениями природы сравнивают древние славяне уход невесты из родительского дома?
3. Происхождение слова «свадьба»?
4. Какого бога воспевают в опере Глинки «Руслан и Людмила»?
5. Этимология (происхождение) слова «невеста»?
6. Тип интонаций, преобладающий на девичнике?
7. Где цитируется напев песни «Звонили звоны»?
8. Что следует за рукобитьем?
9. В каком произведении цитируется песня «Из-за леса темного»?
10. Что следует за девичником?
11. Кто автор песни Summertime, в каком она жанре и из какого произведения?
12. Какое произведение М. Балакирева начинается с напева песни «Не было ветру»?
13. Что следует за сватовством?
14. В каких операх используются плачи?
15. Варианты происхождения слова «тризна»?
16. Какие церковные песнопения происходят от славельных – величальных – песен?
17. Чем интонационно отличаются напевы плачей от календарных?
18. С какой целью ругают и высмеивают жениха, свата и дружку?
19. Почему свадебный обряд включает в себя плачи?
20. Как различаются прически девушки и женщины?
21. В какой форме проходит сватовство?
22. Как называли профессиональных исполнительниц плачей (2 названия)?
23. В каких операх включен свадебный обряд (3-5)?
24. Характерные интонации величальных славельных песен.
25. Особенности ритмики плачей-причитаний.
26. В каком произведении колыбельную поет кот-баюн?
27. Начальный этап свадьбы.
28. Метафоры в свадебных песнях по отношению к невесте и жениху.
29. Тризна – что это за обряд, из чего состоял?
30. Происхождение хоров «Слава».

Эпические

1. В какое время появились исторические песни?
2. Какому народу принадлежит «Песнь о Гайявате»?
3. Кто написал картину «три богатыря».
4. Перечислите персонажей исторических песен.
5. Перечислите все 5 эпических жанров.
6. Кто такие «калики перехожие»?
7. Что значит название «Голубиная книга»?
8. Кто написал фантазию на темы Рябинина?
9. Произведения в жанре баллады.
10. О чем поется в исторической песне «Сон Разина»?
11. Что было содержанием искусства скоморохов?
12. Какие произведения в эпическом жанре Вы знаете
13. Из какого инструмента русские сконструировали колесную меру?

К содержанию

14. Кто такие баяны?
15. В связи с какими историческим событием на Руси появились былины?
16. Что такое духовный стих?
17. Сага – это эпос какого народа?
18. Кого называли «ходячей прессой»?
19. В какое время возникли былины?
20. У какого народа появился миф «Песнь о нибелунгах»?
21. Древнегерманский эпос называется...
22. Какого рода мелодика былин?
23. Что значит «эпический»?
24. Перечислите имена русских богатырей (5-6).
25. Что такое баллада?
26. Как называется бурятский эпос?
27. Какие произведения в жанре баллады Вы знаете?
28. В какой опере появляются персонажи «калики переходящие»?
29. Как раньше, до XIX века, назывались былины?
30. Какому народу принадлежит эпос «Калевала»?
31. Кто автор Увертюры на 3 русские темы, где используются напевы песни «Во поле береза» и «То не белая береза»?
32. Кто автор оперы-былины «Садко»?
33. В каком веке появился термин «былина»?
34. Как назывался скандинавский эпос?
35. Как называли сказителей в древней греции?
36. Этимология слова «скоморох»?

Инструменты

1. Идеофоны – что это?
2. К какому классу инструментом относится русский гудок?
3. Перечислите известные Вам идеофоны (русские)?
4. Что объединяет гусли и гудок?
5. Как называется флейта Пана по-русски?
6. Какие бывают виды гуслей?
7. Перечислите народные русские инструменты класса аэрофонов.
8. Кто играл на колесной лире?
9. Духовые инструменты бывают амбушюрные и... (например, гармонь)?
10. Как называется русская скрипка?
11. Что отличает русского пастуха от американского ковбоя?
12. Тулумбас – что это?
13. К какому классу инструментов можно отнести варган?
14. Из чего делали владимирские рожки?
15. Из чего делают волынку?
16. К какому классу инструментов относится колесная лира?
17. Хордофоны – это класс...инструментов?
18. Какие предметы быта стали музыкальными инструментами?
19. Мембранофоны – это?
20. К какому классу относится инструмент калюка?
21. Имя современного балалаечника-виртуоза.
22. Что такое кугиклы?
23. Что объединяет колесную лиру и волынку?
24. Ложки, коса относятся к инструментам класса...?

Бумбарь Т.Г.

Роль выразительности в интерпретации музыкального произведения

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Музыка – многогранное и уникальное явление. Как средство эмоциональной коммуникации она является чрезвычайно благоприятной областью для изучения природы человека, его интеллекта и психики. Только музыка касается тонкой эмоциональной сферы, подсознания, используя столь специфические знаковые системы и крайне неточную семантику. Для многих музыка – это духовное, эмоциональное «убежище» в нашем далеком от идеала мире. А мелодия, ритмический орнамент, характер исполнения – некоторый «эмоциональный код», поэтому цепочка здесь очень коротка: исполнитель – музыка – эмоции – душа – своеобразный внеразмерный переход от материального к идеальному...

Музыка - это искусство, воспроизводящее окружающую нас действительность в звуковых образах. Как и другие виды искусства, она с большой художественной силой передает то, чем живут люди. Это могущественное средство общения людей.

Музыка воссоздает действительность прежде всего через ее отражение в восприятии и чувствах человека. В музыке можно передавать переходы от одного настроения или душевного состояния к другому, тончайшие оттенки чувств. Кроме того, в содержании многих великих произведений музыкального искусства раскрываются напряженная работа человеческой мысли, отношение к жизни, проявление воли, изображаются различные характеры людей, их драматические столкновения между собой и жизненная борьба.

В XIII-XIV веках музыка ставилась в ряд с арифметикой, геометрией и астрономией, ибо в ту пору она был «делом науки и разума», или старалась быть такой.

«Скрытые арифметически упражнения души, не сознающей, что она считает»-так позднее писал философ Лейбниц (1646-1716).

«Музыка не только говорит звуками, она говорит только звуки» - таким образом Ганслик утверждает, что в музыке отражается только сама музыка, что музыка является средством познания музыки.

У творцов музыкальных произведений имеется не меньше своих выразительных средств, чем у поэтов, писателей или художников-живописцев. Всякий музыкальный образ — будь то простой напев народной песни, музыкальный портрет оперного героя или главная тема фортепьянной пьесы — это своеобразное отражение того или иного явления действительности. Используя богатые выразительные возможности симфонического оркестра и разнообразные красочные сочетания звуков, композиторы способны вызвать у слушателей ощущение света или тьмы, знойной атмосферы жаркого дня или ночной прохлады. Многие произведения живо воссоздают картины осеннего ненастья, зимнего оцепенения, весеннего расцвета природы. Прибегая к звукописи, некоторые композиторы воспроизводят в музыке голоса природы: завывание ветра, раскаты грома, морской прибой, шелест листвы, пение птиц и т. д.

Вспомним вступление к опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко» — «Океан — море синее», картины спокойного или бушующего моря в его же сюите «Шехеразада», «Полет шмеля» из его оперы «Сказка о царе Салтане», изображение зимней вьюги в опере «Снегурочка», в «Иване Сусанине» М. И. Глинки, спокойное журчание в прекрасной пьесе «У ручья» Ференца Листа. Так что порой музыка как бы приобретает свойства живописи, только пишет она не красками, а звуками.

Понятие «музыкальный язык» охватывает выразительные средства, присущие только музыкальному искусству. Основные из них – мелодия, ритм, способ многоголосного изложения (гармония, полифония), скорость движения (медленное, умеренное или стремительно быстрое), высокий или низкий регистр звучания, тембр (своеобразие звуковой окраски голоса певца или звучания музыкального инструмента).

К содержанию

Большое значение имеет и динамика — изменение силы звучания в сторону усиления или затихания, постепенные или внезапные переходы от тихого звучания к громкому и т. д.

Вагнер пишет: «музыкальный язык может передавать только чувства и ощущения. Он с совершенной полнотой выражает эмоциональное содержание человеческой речи, обращенной в простое орудие рассудка... музыкально речи, как таковой недоступно только одно: с точностью определить предмет чувства, предмет ощущения и тем самым достигнуть наивысшей отчетливости...».

Значит надо говорить не о неопределенности содержания музыкального произведения, а о его неопределимости словами. При этом следует помнить, что нередко разно выражаясь, чувствуют одно и то же.

Напряженно переживая то, что мы зовем содержанием музыкального произведения, при попытке выразить его словами мы часто ощущаем, как казавшееся нам таким конкретным и ясным ускользает от нас, словно призрак, который хочешь схватить руками. Мы чувствуем, что слова уводят нас от сути того, что мы хотим разить ими. «Симфония моя, разумеется, программна, но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности: это возбудило бы насмешки, показалось бы комичным,- пишет Чайковский.- Но не этим ли должна быть симфония, то есть самая лирическая из всех музыкальных форм? Не должна ли она выражать все то, для чего нет слов, но что просится из души и что хочет быть высказано».

Так что же такое музыкальная выразительность? Выразительность — читаем мы в словаре, (итал. *Espressione*, франц. *Expression*, нем. *Ausdruck*) — тонкая нюансировка при исполнении музыкальных произведений, деталей которой не в состоянии изобразить нотное письмо.

Процесс зарождения произведения в психике художника- неразгаданная тайна. Побудительными могут быть как внешние, так и внутренние, часто от самого творца скрытые причины.

Объективная сущность произведения, даже в том виде, в каком она предстает в записанном тексте, всегда шире авторского замысла, который лишь одна из возможных трактовок, притом ограниченная личными особенностями композитора, временем и местом творчества. Авторский замысел однозначен, произведение же многозначно.

Можно думать, что это имел в виду Чехов, говоря: «Меня часто спрашивают, что я хотел сказать тем или другим рассказом. На этот вопрос я не отвечаю. Мое дело писать».

У Пушкина читаем: «Байрон не мог изъяснить некоторые свои стихи. Есть два рода бессмыслицы: одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами; другая - от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения».

Содержание же музыкального произведения выразить словами попросту нельзя. Сошлюсь на Шостаковича. Говоря о ходе сочинения своего виолончельного концерта, он осторожно добавил: «сообщить что-либо определенное о его содержании я затрудняюсь. Подобные вопросы, несмотря на их внешнюю естественность и простоту, мне всегда кажутся очень трудными».

Сочинение и запись — стороны единого творческого процесса. Здесь возникает первый конфликт в жизни произведения. Муки оформления замысла - творческие муки. Каждый испытывал тягостное и странное чувство, когда, пытаясь записать мысль, кажущуюся такой ясной, убедительной, вдруг обнаруживал, что слова словно бегут от него и мысль расплывается, теряет убедительность.

Лист в предисловии к своим симфоническим произведениям пишет: «Хотя я старался точными указаниями разъяснить свои мысли, но не скрываю, что очень многое, пожалуй, самое существенное, мне не удалось перенести на бумагу».

Мысль до конца осознается лишь тогда, когда она ясно и точно сформулирована словесно. Это относится и к музыке. Здесь мысль конкретизируется в звуковом материале и оформляется в том виде, в котором может быть записана. Если она к этому не готова, значит мысль еще недостаточно созрела и в воображении композитора наличествуют

К содержанию

лишь элементы музыкальной мысли и ее чувственный тон. «Овладение формой, сила ясного воплощения придет к тебе только вместе с нотными знаками», - читаем мы у Шумана.

Если мы сравним запись музыкальную с записью словесной, то увидим, что первая имеет ряд преимуществ. Нотное письмо не только точно определяет высоту записанного звука и несколько менее точно его относительную длительность, но при этом обладает известной степенью наглядности изображения процессов, происходящих в музыке.

Итак, к словесным техническим относятся обозначения:

- а) динамики;
- б) агогики;
- в) артикуляции;
- г) педализации;

К художественным:

а) название пьесы, определяющее ее форму, жанр, программу (Соната, Баллада, Баркарола, Вальс и т.д)

б) эпиграф, Motto (см. Шумана-фантазию, Брамса-интермеццо, Скрябина-5 сонату);

в) обозначение темпа и характера пьесы и ее частей;

г) указания на характер, настроение, особенности пластической стороны отдельных мест или одного из элементов фактуры.

Нотный текст всегда остается главным и бесспорным источником знаний.

Остальное: изучение творчества композитора, литература о нем, традиции исполнения – это лишь дополнения и пояснения к тому, что почерпнуто из нот. Об этом забывать нельзя ни на какой стадии работы над произведением.

Читать словесный текст - это значит понимать его и представлять описываемое. Читать – это видеть не буквы и слова, а изображение в тексте лицо, выражение глаз, зеленую лужайку.

У нас, музыкантов, многие, а на первых порах при обычном методе обучения - большинство, застревают на механикофонетической стадии восприятия нотного текста: нота для них - знак пианистического действия (таким-то пальцем взять такую-то клавишу) и последующего результата – звучания. И только после многократного проигрывания пьесы они начинают слышать ее музыку.

Овладевший чтением нот, играя, как бы видит не ноты, а глазами «слышит» зашифрованный в них звуковой образ.

Е.Либерман замечает: «По-настоящему творческой считается деятельность композитора, которого почитают как единственного творца музыки, забывая, что без исполнения ее реально не существует».

Исполнитель в полной мере может быть назван соавтором композитора, поскольку для того, чтобы ноты превратились в звуки, чтобы произведение зазвучало, его нужно, как минимум, исполнить. Нотный текст нужно не только расшифровать – его нужно толковать! Ведь запись нот одна и та же, знаки препинания (нюансы, паузы и т.д.) везде одни и те же, но сколько бесконечна гамма чувств в музыке! Бернард Шоу сказал как-то, что есть десятки способов произнести простейшие слова «да», «нет» и только один единственный способ их записать. Музыкант-исполнитель также властен произнести одну и ту же музыкальную мысль с множеством различных эмоциональных оттенков. Нужно лишь обладать развитым художественным воображением и знать, слышать нужную интонацию или нюанс.

«Сначала услышьте, потом играйте», - любил повторять А. Шнабель (1882-1951), австрийский пианист, композитор, педагог, один из крупнейших пианистов XX века.

Нотный текст дает богатую информацию для выразительного исполнения. Однако, как ни странно, многое из того, что указано в тексте, учащиеся попросту не замечают. В нотном тексте очень важно выявить главный и второстепенный материал, четко проинтонировать фразы, мотивы. В музыке есть свои знаки препинания (начала и концы

К содержанию

фраз, мотивов, интонаций, паузы и т.д.); их соблюдение помогает упорядочить и организовать наши музыкальные мысли.

При работе над музыкальным произведением образное содержание проявляется все рельефнее. Исполнитель начинает ощущать такие тонкости, о которых ранее и не подозревал. Воображение находит все новые и новые образы, ассоциации, слух отыскивает нужные интонации, краски, все четче проявляется звуковая картинка.

Только полюбив сочинение, можно добиться максимального художественного результата. В этом случае исполнитель настолько вживается в произведение, входит в сопереживание с композитором, что ему начинает казаться, будто он – автор музыки. В музыку надо поверить. Ни одного пустого такта во время игры. Как говорил Станиславский: «Нельзя творить то, чему сам не веришь, что считаешь неправдой».

Нужно, чтобы расширение кругозора, пополнение своего сознания жизненными впечатлениями стало нормой для ученика. Вряд ли нужно напоминать, какую пользу приносят для формирования творческой личности учащегося посещение концертов, театров, музеев, увлечение литературой, поэзией, живописью. В каждом человеке заложен дар художественного восприятия мира. Музыкант должен всю жизнь заниматься художественным самообразованием. Расширение кругозора способствует обогащению исполнительской фантазии.

Музыка - не просто звучание...Это...высшее откровение, больше чем философия, это эмоции, мысли, переживания, атмосфера...Нет, музыку невозможно описать никакими словами, это бессмысленно.

Хочется дополнить первое высказывание Стравинского ещё одним любопытным, касающимся непосредственно музыки: «Музыка-это единственная область, в которой человек реализует настоящее...Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во всё существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем»...Но выразительность в неё привносит интерпретатор-исполнитель, который наделяет ее своими чувствами и мыслями, тем самым делая музыку бессмертной.

Литература

1. Голубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве. Л., 1985
1. 2.Гольденвейзер А. Об исполнительстве. – «Вопросы фортепианного исполнительства», вып.1.- М.,1965
2. Коган Г.М. Работа пианиста. – М.,1963
3. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. – М, 1988
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1958
5. Цыпин Г.М. Музыкальное исполнительское искусство: Теория и практика. – СПб.,2001
6. Юдовина – Гальперина Т.Б. За роялем без слез или Я – детский педагог, - СПб.,1996

Валеева Н.С.

Задания по предмету «Музыкальная литература» для самостоятельной работы студентов специализации «Инструментальное исполнительство»

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Темы: «Древнейшие музыкальные культуры», «Эпоха Античности», «Эпоха Средневековья», «Эпоха Возрождения», «Эпоха Барокко».

Курс I.

Задание 1. Соедините стрелкой эпоху и музыкальные явления

Вариант 1

Древневосточные цивилизации	Трубадуры
-----------------------------	-----------

К содержанию

Античность Средневековье Возрождение Барокко	Токката Опера - buffa Мадригал Авлос Мистерии Озириса Del arte
Вариант 2	
Древневосточные цивилизации Античность Средневековье Возрождение Барокко	Опера - seria Миннезингеры Месса Кифара Камерата Concerto grosso Литургическая драма
Вариант 3	
Древневосточные цивилизации Античность Средневековье Возрождение Барокко	Флейта Пана Шпильманы Рапсоды Верджиналь Сюита Григорианский хорал Bel canto

Задание 2. «Кто есть кто?»

Дать небольшую историческую справку об этих великих людях.

1. Страна рождения. Век.
2. В каких жанрах работал.
3. Чем прославился в музыкальной истории.

Вариант 1 Я.Пери Дж.Палестрина А.Вивальди Леонин и Перотин Кл.Монтеверди	Вариант 2 Дж. Каччини О.Лассо Ж.Б.Люлли Ж.Ф.Рамо Д.Букстехуде
Вариант 3 Ф.Куперен И.Пахельбель А.Скарлатти В.Галилей Фр.да Милано К.Джезуальдо Дж.Тартини	Вариант 4 Г.Пёрселл Я.Аркадельт Л.Маренцио Дж.Б.Перголези Й.Окегем А.Корелли Дж. Фрескобальди

Задание 3. Ответить на вопросы

1. Как дословно переводятся термины греческого происхождения: тетрахорд, пентатоника, полифония, монодия, хроматизм, гармония, ритм, мелодия?

2. Как называются основные этапы развития древнегреческого искусства:

- 10 – 9 вв. до н.э.
- 8 – 6 вв. до н.э.
- 5 - 4 вв до н.э.
- 3 – 1 вв до н.э.

К содержанию

7. Назовите имена выдающихся греческих поэтов, драматургов, скульпторов, философов. А также их произведения.
8. Дайте определение следующим древнегреческим жанрам: гимнопедии, пиррихий, пэан, лирика, трагедия.
9. Как назывались в Древней Греции странствующие певцы – сказители? Расскажите об их творчестве.
10. Какие музыкальные инструменты были распространены в эпоху Античности? Как они были устроены?
11. Дайте определение следующим жанрам средневековой церковной музыки: григорианский хорал, псалмодия, гимны, юбилеи, секвенции, органум, фобурдон, гимель, мелизматический органум.
12. Как назывались средневековые народные странствующие музыканты в разных странах? Как назывались инструменты, на которых они играли?
13. Кого в эпоху Средневековья называли трубадурами, труверами, миннезингерами?
14. Дайте определение следующим жанрам: литургическая драма, кондукт, мотет?
15. Назовите имена величайших поэтов, живописцев, скульпторов эпохи Возрождения, а также их творения.
16. Дайте определение следующим жанрам: месса, мадригал, вилланелла, баркаролла, сальтарелла, фроттола, ричеркар, канцона, павана, гальярда, токката, прелюдия.
17. Как изменился мадригал в 16 веке? Назовите авторов ранних и поздних мадригалов.
18. Назовите композиторов нидерландской полифонической школы. В чём их заслуга?
19. Что такое строгий стиль?
20. Стиль а саpелла это - Кто был его создателем?
21. Какие инструменты были распространены в Италии в 14-16 вв.? Кто из композиторов писал для них и в каких жанрах?
22. Какие из перечисленных инструментов были распространены в Древней Греции: кифара, лютня, клавесин, лира, орган, авлос, скрипка, флейта Пана, чембало, верджиналь, виола?
23. Какие из перечисленных вокальных жанров были распространены в эпоху Возрождения: григорианский хорал, мадригал, токката, прелюдия, баркаролла, канцона, органум, месса, гальярда.
24. Кто из перечисленных композиторов был главой неаполитанской оперной школы: К.Монтеверди, Ф.Куперен, А.Скарлатти, А.Вивальди?
25. Переведите следующие термины: Drama per musica, Recitare, Secco, Accompagnate, Seria, Buffa, Del arte, Concerto grosso, Bel canto, Basso continuo, Aria, Arioso, Da capo al fine.
26. В каких итальянских городах возник и развивался жанр оперы? Кто был его представителем? Перечислите заслуги каждого из этих композиторов.

Темы: «К.В.Глюк», «Г.Ф.Гендель», «И.С.Бах».

Курс I

Задание 1. Ответить на вопросы.

1. Какие причины побудили Глюка осуществить оперную реформу?
1. Назовите основной принцип оперной реформы Глюка. Назовите 5 реформаторских опер и оперу, в предисловии к которой опубликованы все принципы.
2. В чем новизна трактовки арии и хора в оперной реформе Глюка сравнительно с оперой seria? Речитатива и балета? Оркестра и увертюры? Приведите примеры из оперы «Орфей».
3. Сколько редакций имеет опера «Орфей»? В чем их различия?
4. Назовите имена либреттистов, с которыми сотрудничал Глюк.
5. Укажите причины, побудившие Г.Ф.Генделя обратиться к жанру оратории.

К содержанию

6. Какую роль выполняют в оратории «Самсон» хоры, арии, оркестр? Приведите примеры.
7. Перечислите инструментальные жанры, к которым в своём творчестве обращался Гендель.
8. Чем необычно строение клавирных сюит и concerto grosso Генделя в сравнении с творчеством предшественников? Докажите на примере сюиты g moll.
9. Перечислите музыкальные жанры, к которым обращался в своём творчестве И.С.Бах.
10. В чём причина длительного непонимания музыки И.С.Баха современниками? Когда его творчество было открыто вновь?
11. Назовите города в хронологическом порядке, в которых жил и работал И.С.Бах. В каких жанрах сочинял композитор в каждом из этих городов?
12. Какова была историческая обстановка Германии после тридцатилетней войны (1618-1648 гг.)? Как это отразилось на развитии немецкого искусства? Назовите современников И.С.Баха (философов, художников, музыкантов).
14. Докажите, что творчество И.С.Баха – обобщение высших достижений европейской культуры прошлых эпох. Традиции каких композиторских школ продолжил И.С.Бах? Назовите ее представителей. Назовите произведения И.С.Баха, где эти традиции претворены.
15. В области клавирной музыки И.С.Бах открыл новые пути. Назовите эти творческие открытия на примере конкретных произведений?
17. Как построена форма фуги? Назовите основные разделы, полифонические приёмы (с объяснением каждого), тональный план фуги.
18. Что такое протестантский хорал? Когда, где, в связи с какими событиями он возник? Где и как претворил этот жанр в своем творчестве И.С.Бах?
19. Что вы знаете об истории возникновения и развития мессы? В чём проявилось новаторство И.С.Баха в трактовке этого жанра?
20. Определите основную идею «Высокой мессы». Как эта идея выразилась в уникальной кульминации сочинения?
21. Что вы знаете об истории возникновения и развития жанра «Страстей»? В чём его отличие от мессы? Какую роль в «Страстях по Матфею» выполняют речитативы, арии, хоры, хоралы?
22. Назовите мотивы с духовной символикой на примере конкретных сочинений И.С.Баха.
23. Назовите картины великих художников (западно-европейских, русских), посвящённые земной жизни Иисуса Христа.

Тема: «Симфонический оркестр И.Гайдна».

Курс 1.

Задание 1. Какие ошибки допущены в составе симфонического оркестра Й.Гайдна?

3 флейты	2 валторны	2 барабана	I и II скрипки
2 гобоя	2 тромбона	1 литавра	альты
3 фагота	2 трубы	треугольник	виолончели
			контрабасы

Ответ: 2 флейты; 2 фагота; тромбонов нет; барабанов нет; 2 литавры; треугольника нет.

Тема: «К.В.Глюк и В.А.Моцарт – оперные реформаторы».

Курс I

Задание 1. Кому из композиторов принадлежат следующие принципы оперной реформы?

К содержанию

Коды	Содержание	Ответ
1)К.В.Глюк	Воплощение драматического действия с помощью музыки.	1
2)В.А.Моцарт	Многогранность и изменчивость живых характеров.	2
	«Поэзия – послушная дочь музыки».	2
	«Музыка лишь сопутствует поэзии. Я старался быть скорее живописцем или поэтом, нежели музыкантом».	1
	«Либретто должно отражать живое непрерывное действие. Чем короче, тем лучше».	2
	Ансамбли – это общение героев, их споры, столкновения. Это узловые моменты в финалах оперного действия.	2
	Оркестр раскрывает психологическую глубину характера, разоблачает лицемерие говорящего.	2
	Оркестр – живопись настроений, событий, с яркими звукоэффектами.	1
	Ария освобождается от обилия колоратур стиля Bel canto и выражает одно состояние героя.	1

Тема: «Опера В.А. Моцарта «Свадьба Фигаро»

Курс I

Задание 1. Тесты (подчеркнуть один вариант ответа)

1. Главный принцип оперной реформы Моцарта это: а) драматическая правда б) благородство и простота в) психологический реализм.
2. В каком городе состоялась премьера оперы «Свадьба Фигаро»: а) Мангейм б) Болонья в) Вена.
3. Кто автор литературного первоисточника, положенного в основу либретто: а) Ф.Шиллер б) П.Бомарше в) Ж.Ж.Руссо.
4. Определите жанр оперы: а) зингшпиль б) опера-seria в) реалистическая комедия характеров.
5. Кто автор либретто оперы: а) Э.Шиканедер б) Л.да Понте в) Р. Кальцабиджи.
6. Кто из героев участвует в терцете из 1-го д.: а) Фигаро, Сюзанна, Керубино б) Марселина, Бартоло, графиня в) Граф, Базилио, Сюзанна.
7. Какой ансамбль представляет финал 2-го действия: а) трио б) квартет в) от дуэта до септета.
8. В какой форме написана увертюра: а) рондо б) вариации в) сонатная.
9. Какая из перечисленных опер также сочинена Моцартом: а) «Альцеста» б) «Армида» в) «Митридат - царь Понтийский».

Тема: «Классики и романтики».

Курс: II

Задание 1. Кто из композиторов жил в следующих городах? Соединить стрелочками

Зальцбург	К.В.Глюк
Лейпциг	Г.Ф.Гендель
Мангейм	И.С.Бах
Арнштадт	И.Гайдн
Вена	В.А.Моцарт
Бонн	Л.В.Бетховен
Гамбург	Ф.Шуберт
Цвикау	Р.Шуман
Париж	Г.Берлиоз
Кёген	Ф.Шопен
Дрезден	Р.Вагнер

К содержанию

Задание 2. Соедините стрелочками названия музыкальных произведений и их литературные первоисточники.

«Любовь поэта»	Комедия Шекспира
«Свадьба Фигаро»	Поэтический цикл Г.Гейне
«Прекрасная мельничиха»	Комедия П.Бомарше
«Самсон»	Стихи В.Мюллера
«Сон в летнюю ночь»	Библия. Ветхий завет
«Эгмонт»	Трагедия И.Гёте
«Риголетто»	Новелла П.Мериме
«Травиата»	Драма В.Гюго
«Кармен»	Роман А.Дюма
«Пер Гюнт»	Драма Г.Ибсена

Тема: «Р.Вагнер и Дж. Верди – оперные реформаторы».

Курс:II

Задание 1. Кому из композиторов принадлежат следующие оперные принципы?
Соотнести колонки «Коды» и «Содержание».

Коды	Содержание	Ответ
1. Вагнер	1. «Драматические ситуации должны выявлять человеческие страсти в индивидуальной форме».	2
2. Верди	2.Словесный драматургический текст оперы является её истинной основой, а музыка служит средством для передачи идейного содержания драмы.	1
	3. Подавляющее большинство вокальных партий сводится к речитативу.	1
	4. Вокальная мелодика соединяет bel canto с речитативом.	2
	5.Арии - портреты, арии - монологи, ансамбли - поединки.	2
	6. «Истинное содержание его драм лежит не столько в пении действующих лиц, сколько в могучей звучности громадного оркестра».	1
	7. Драматическая трактовка недраматических жанров.	2
	8. Лейтмотивная система.	1
	9. Хоровые фрески.	2
	10. «Он – первый оперный композитор, сознательно отказавшийся от обычных традиционных оперных жанров. Исчезают оркестровые антракты, законченные арии, вокальные ансамбли и хоры, балет. Композиция оперы имеет сквозное развитие».	1
	11. В основе либретто – средневековый эпос, легенды, сказания. Автор либретто - композитор.	1

Тема: «Опера Д. Верди «Риголетто»

Курс I

Задание 1. Тесты (подчеркнуть один вариант ответа).

- Какая из опер Д.Верди была создана в один период с «Риголетто»?
а) «Набукко» б) «Травиата» в) «Аида».
- Кто автор литературного первоисточника, положенного в основу либретто оперы «Риголетто»? а) В.Шекспир б) В.Гюго в) А. Дюма.
- Кто автор либретто оперы: а) Л.да Понте б)Э.Шиканедер в)Ф.М. Пьяве.
- Какие инструменты солируют во вступлении к песенке Риголетто из 2-го действия:
а) флейты б) скрипки в) гобой.

К содержанию

5. Какую из следующих арий можно назвать монологом: а) Джильда: «Внемля имени его...» б) Риголетто: «Куртизаны...» в) Джильда: «В храм я вошла...»
6. В каком примере Д.Верди использует приём «подводного течения» в оркестре: а) баллада Герцога б) квартет (3д.) в) песенка Риголетто (2д.)
7. Какой пример соответствует принципу реформы «драматическая трактовка недраматического жанра»: а) хор «Тише, тише...»(1д.) б) ария Риголетто «Да, настал час мщения...» (2д.) в) песенка Герцога «Сердце красавицы...»

Олимпиада по музыкальной литературе для II курса

Тесты и ключи

1. Как назывались в средневековой Германии странствующие певцы – рыцари: а) трубадуры б) шпильманы в) миннезингеры
2. Как назывался светский вокальный жанр эпохи Возрождения: а) григорианский хорал б) мадригал в) токката
3. Кто из перечисленных композиторов был автором первой в истории музыки оперы: а) К. Монтеверди б) Я.Пери в) Ж.Б. Люлли.
4. В каком городе И.С. Бах написал значительную часть сочинений для клавира: а) Лейпциг б) Мюльгаузен в) Кётен
5. На каком мотиве построена тема фуги *cis - moll* из I тома «Х.Т.К.»: а) «мотив капающих слёз» б) «мотив креста» в) «мотив радости»
6. В каком одном городе жили в своё время Г.Ф. Гендель, Р. Вагнер и И. Брамс: а) Гамбург б) Вена в) Париж
7. О какой из сонат Л.В. Бетховена Р.Роллан сказал: «Бетховен воспел величие стихии его уничтожающей...»: а) «Патетическая» б) «Лунная» в) «Аппассионата»
8. Финал какой из симфоний Бетховена соединяет жанры: песни, марша, гимна, хорала и фуги: а) «Героическая» б) 5 симфония в) 9 симфония.
9. Какие звуки – буквы положены в основу пьес фортепианного цикла Р. Шумана «Карнавал»: а) As-D-Es-G б) A-Es-C-H в) A-Fis-C-H
10. У какого инструмента звучит лейтмотив возлюбленной в 5 части «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза: а) кларнет – пикколо б) труба в) флейта
11. В каком из своих произведений Ф. Лист использовал принцип монотематизма: а) Рапсодия №6 б) «Обручение» в) «Прелюды»
12. Какое из произведений написано в старинной форме полифонических вариаций на тему *ostinato*: а) 4ч. симфонии Й.Гайдна *Es-dur* б) 4ч. симфонии И.Брамса в) 3ч. «Юпитера» Моцарта.
13. Какую арию из опер Д.Верди можно назвать монологом: а) ария Виолетты «Простите навеки...» б) ария Риголетто «Куртизаны, исчезье порока...» в) ария Радамеса «Милая Аида...»
14. Какой из примеров опер Д.Верди соответствует принципу «драматическая трактовка недраматических жанров»: а) ария Джильды «В храм я вошла смиренно...» б) дуэт Жермона и Виолетты из 2 д. в) заключительный дуэт Аиды и Радамеса «Прощай земля...»
15. Какой инструмент солирует во вступлении к романсу Аиды в 3 д. оперы: а) флейта б) скрипка в) гобой.

Темы: «М.И.Глинка», «А.С.Даргомыжский», «М.П.Мусоргский».

Курс III

Задание 1. О ком из русских композиторов идёт речь в следующих высказываниях, отражающих их творческие убеждения?

Коды	Содержание	Ответ
------	------------	-------

К содержанию

1)М.И.Глинка	«Ему осталась чуждой сфера исторической тематики, эпическая образность. Он воспринимает жизнь в реально существующих противоречиях, характеры в их становлении и развитии.»	2
2)А.С.Даргомыжский	2)«По психологической глубине его образы можно сравнить с самыми крупными явлениями русской художественной мысли...»	3
3)М.П.Мусоргский	3)«Я разумею народ, как великую историческую личность, одушевлённую единою идеею...»	3
	4)«Его творчество формировалось под влиянием идей просветительства и эстетики декабризма...»	1
	5)«В его романах и песнях – целая галерея музыкальных портретов. Он стремится запечатлеть манеру речи, поведение героя, как представителя социального типа общества.»	2
	6)«Добрёл до мелодии, творимой говором»	3
	7)«Своим творчеством он утвердил существование русской композиторской школы и указал дальнейшие пути ее развития.»	1

Тема: «Опера М.П. Мусоргского «Борис Годунов»

Курс III

Задание 1

Тесты(подчеркнуть один вариант ответа)

1. Автор литературного первоисточника либретто оперы «Борис Годунов»: а) Л.Н.Толстой б) К.Ф.Рылеев в) А.С Пушкин.
2. Жанр оперы: а) лирико-психологическая драма б) народно-историческая драма в) народно-бытовая драма.
3. Какая из тем воплощена в опере: а) тема преступления и наказания б) тема человека-героя в) тема недостижимости счастья.
4. Какой из лейтмотивов характеризует в опере царя Бориса: а) лейтмотив любви б) лейтмотив проклятия в) лейтмотив кошмара.
5. Кто из русских художников персонифицировал народ подобно М.П. Мусоргскому: а) В.Г.Перов б) В.И.Суриков в) И.И.Шишкин.
6. Какой из оперных хоров написан в жанре плача: а) «То не сокол летел по поднебесью...» б) «Кормилец батюшка...» в) «Расходилась, разгулялась...».
7. Какую из предложенных народных песен цитирует Мусоргский в опере «Борис Годунов»: а) «Заплетися плетень» б) «Слава» в) «А мы просо сеяли».
8. В какой форме написана песня Варлаама «Как во городе было во Казани»: а) рондо б) трёхчастная в) глинкинские вариации.

Темы: «А.Н.Скрябин», «С.В. Рахманинов», «С.С.Прокофьев»

Курс: IV

Задание 1. О ком из русских композиторов идёт речь в следующих высказываниях, отражающих их творческие убеждения

Коды	Содержание	Ответ
1) А.Н.Скрябин	1) «Образ России – в центре его творчества. Это тот тон, сквозь который он воспринимал окружающий мир...»	2
2) С.В.Рахманинов	2) «Всё его творчество – отражение революционной эпохи в темпераментном мирозерцании идеалиста - мистика.»	1
3) С.С.Прокофьев	3) «Особенно остро выражено в его музыке чувство	2

К содержанию

	природы. У него особое ухо с прихваткой, которое держит звон ржи, шум сосны, запах сирени.»	
	4) «В его музыке звучит обаяние молодости и романтической веры в жизнь, её смех – задорный или саркастически язвительный увлекает за собой...»	3
	5) «Он мечтал о дематериализации музыкальной ткани, подвижной как воздух и неосязаемой как человеческая мысль...»	1
	6) «Новые интонации его музыки казались резкими и отпугивали всех тех, кого пугали в тоже время смелые дерзания Маяковского.»	3
	7) «Его сочинения уже в юный период отличались своеобразной и утончённой гармонией и мелодическим рисунком, прихотливо изысканным ритмом...»	1
	8) «Ужас перед насмешливым роком нашел широкое отражение в его творчестве. В его музыке все время слышатся «шаги судьбы».	2
	9) «Театр до такой степени выступает на первый план, что музыка сливается со зрелищем до мельчайших деталей...»	3
	10) «Его лирика сдержанная, часто созерцательная, «русские импрессионизмы, широко разлитое полноводье».	2

Тема: «Творчество С.С. Прокофьева. Балет «Ромео и Джульетта»

Курс IV

Задание 1. Тесты (подчеркнуть один вариант ответа).

1. Какое направление музыки XX века представляет творчество Прокофьева:
а) импрессионизм б) экспрессионизм в) неоклассицизм.
1. Дайте определение ладу Прокофьева: а) увеличенный лад б) цепной лад в) 12-ступенный хроматический мажоро-минор.
2. Какая опера С.С.Прокофьева написана по роману Ф.М. Достоевского: а) «Любовь к трем апельсинам» б) «Повесть о настоящем человеке» в) «Игрок».
3. Определите драматургию образа Джульетты: а) духовный рост героини б) героическое перевоплощение в) лиризация образа.
4. На основе какого лейтмотива построена часть «Смерть Джульетты»: а) т.прощания б) т. смерти в) т.мечты.
5. Какой лейтмотив звучит в «Танце рыцарей»: а) т.клятвы б) т. вражды в) т. Ромео.
6. В какой части балета искажается тема «Улица просыпается»: а) «Прощание перед разлукой» б) «Утренняя серенада» в) «Меркуцио умирает».
7. У какого солирующего инструмента звучит тема «Улица просыпается» из балета «Ромео и Джульетта»: а) труба б) фагот в) валторна.
8. Какой из танцев использован в массовых сценах: а) полонез б) вальс в) гавот.

Давлетова Р.Р.

Мотивация учебной деятельности, ее виды и роль в обучении.

Методическая работа

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Предисловие

К содержанию

Методическая работа преподавателя ПЦК «Теория музыки» ЯМК (У) им. М.Н. Жиркова, отличника культуры РС (Я), аспиранта кафедры искусствоведения АГИКИ Давлетовой Розалии Рашитовны «Мотивация учебной деятельности, её виды и роль в обучении» посвящена важнейшей проблеме современной психологии и педагогики – мотивации, то есть побуждению к овладению знаниями учащихся. В период последнего полувека, в процессе перехода от авторитарного стиля педагогики к демократическому стилю в педагогике, к педагогике сотрудничества задача выработки положительной мотивации становится особенной важной.

В основных разделах работы: Мотивация учебной деятельности и ее виды, Формирование мотивов учебной деятельности, Организация учебной деятельности, Роль оценки в мотивации в учебной деятельности, автор, опираясь на большой список трудов известных современных психологов, раскрывает тему побуждения личности к активной познавательной деятельности.

Автор повествует о видах мотивации, в частности о внешних и внутренних, о мотивациях педагога и учащегося, указывает на различие в двух больших группах мотивов – познавательных и социальных, с более подробной градацией.

Интересными моментами работы становится указание на использование различных методов стимулирования деятельности учащихся, подробный анализ методов оценивания знаний. Автор справедливо пишет также, что «Повышению мотивации способствуют такие факторы как создание эмоционально-положительной, творческой атмосферы на занятиях, реализация целостного подхода к развитию учащихся, использование дифференцированного подхода к обучению, создание условий для гармоничного творческого развития учащихся в зоне их ближайшего развития».

Нельзя не согласиться и со следующей мыслью автора: «Необходимо выбирать такой стиль общения с обучающимися, чтобы они видели свои достижения, а о недостатках говорить в форме мягкого замечания. Они должны знать, что задачи, поставленные перед ними выполнимы, с удовольствием работать в группе, а общаясь друг с другом, оказывать помощь, уметь прислушиваться к мнению каждого, что очень важно для учащегося».

Важно и то, Давлетова Р.Р. раскрывает важнейшую и злободневную тему стимулирования процесса учебной деятельности. При этом она выделяет четыре основных блока методов мотивации: эмоциональные, познавательные, волевые и социальные, реализация которых осуществляется в процессе учебных действий. Интересен также вывод о том, что у учащихся формируются четыре уровня познавательного интереса:

I уровень – проявление ситуативного интереса к учебе, к дисциплине (т.е., на уроке бывает интересно, потому что нравится сам педагог, нравится получать хорошие отметки).

II уровень – учение по необходимости (заставляют родители, учу – потому, что это мой долг, предмет полезен для будущей жизни).

III уровень – интерес к предмету (узнаю много нового, заставляет думать; получаю удовольствие, работая на уроке).

IV уровень – повышенный познавательный интерес (легко дается предмет, с нетерпением жду урока, стремлюсь узнать больше, чем требует педагог)».

Автор пишет: «Положительные показатели I и II уровня важны и необходимы для формирования познавательного интереса, но только на первоначальном этапе. Более важны параметры III и IV уровней».

Рассуждения автора подкрепляются конкретными примерами, ссылками на ситуации, в том числе и те, которые касаются музыкальной педагогики. Хотелось бы, чтобы таких примеров было больше.

Таким образом, методическая работа Давлетовой Розалии Рашитовны затрагивает фундаментальную проблему зарубежной и отечественной психологии. Мотивация – это широкий круг явлений, побуждающих человека к деятельности. Само слово «мотив» - от

К содержанию

лат. Moveo – «двигаю». Впервые термин «мотивация» употребил А. Шопенгауэр в статье «Четыре принципа достаточной причины». Мотивация, которая определяется как совокупность причин психологического характера, объясняющих поведение человека, его направленность и активность, в обучении не может возникнуть сама по себе, над формированием её надо работать. Сближая музыкальную педагогику с общими позициями психологии и педагогики, преподаватель-музыкант должен задуматься о конечной цели своей деятельности – формировании активной творческой личности. Конкретные сведения, обобщения, факты и рекомендации, изложенные в работе Давлетовой Р.Р., могут способствовать стать этому процессу более успешным.

Музыковед, преподаватель-методист, доцент,
отличник культуры СССР
З.И. Кириллина

Введение

«Эффективность учебной деятельности зависит от силы мотивации – чем сильнее побуждение к действию, тем выше результат деятельности; после достижения определенных результатов дальнейшее увеличение силы мотивации не увеличивает эффективность деятельности».

Закон Йеркса-Додсона [3]

Одним из важнейших компонентов любой деятельности является ее мотивация. Этот термин производный от слова «мотив» (побуждение к деятельности, связанное с удовлетворением потребности, осознаваемая причина, при которой обусловлен выбор действий и поступков). В качестве мотива могут выступать предметы внешнего мира, идеи, чувства, представления и переживания – словом, все то, в чем нашла воплощение потребность.

Понятие «мотивация» одни ученые трактуют как «совокупность стойких мотив, побуждений, определяющих содержание, направленность и характер деятельности личности, ее поведение» (Конюхов Н.И. [6], «Словарь – справочник по психологии»), а другие считают мотивацией процесс действия мотивов; совокупность стойких мотивов при наличии доминирующего, выражающая направленность личности, ценностные ориентации, определяющая ее деятельность и формирующаяся в процессе воспитания (Платонов К.К. [12], «Краткий словарь системы психологических понятий»). В качестве мотивационных ориентиров здесь могут выступать внешние мотивы (например, мотив достижения) и внутренние мотивы (ориентация на процесс и результат своей деятельности).

Учебная деятельность занимает практически все годы становления личности, начиная с детского сада и заканчивая обучением в средних и высших профессиональных учебных заведениях. Получение образования является неременным требованием к любой личности, поэтому проблема мотивации обучения является одной из центральных в педагогике и педагогической психологии.

Под мотивом учебной деятельности понимаются все факторы, обуславливающие проявление учебной активности. Это интересы, потребности, цели, стремления, убеждения, идеалы, эмоции, влечения, инстинкты, установки, чувство долга, т.е. то, что побуждает человека к деятельности, ради чего она совершается.

Г. Розенфельд [13], например, выделил следующие контент-категории (факторы) мотивации учения:

1. Обучение ради обучения, без удовольствия от деятельности или без интереса к преподаваемому предмету.
2. Обучение без личных интересов и выгод.
3. Обучение для социальной идентификации.
4. Обучение ради успеха или из-за боязни неудач.
5. Обучение по принуждению или под давлением.

К содержанию

6. Обучение, основанное на понятиях и моральных обязательствах или на общепринятых нормах.
7. Обучение для достижения цели в обыденной жизни.
8. Обучение, основанное на социальных целях, требованиях и ценностях.

В его исследовании, учащиеся наиболее высоко оценивают такие мотивы, как «хочу иметь знания, чтобы быть полезным обществу», «хочу быть культурным и развитым», «нравится узнавать новое», «хочу продолжить образование», «хочу подготовиться к избранной профессии», «хочу радостно преодолевать трудности». Престижные мотивы («привык быть в числе лучших», «не хочу быть худшим», «приятно получать одобрение», «привык все делать хорошо») получали меньшие оценки, но самые низкие оценки давались мотиву «стараюсь избегать неприятностей».

Однако простое перечисление этих факторов выявляет ведущие мотиваторы учения, но не раскрывает целостную структуру мотива учения, причинно-следственные зависимости между его компонентами.

Попытку подойти к мотивации учения с позиции сочетания у одного и того же учащегося различных мотивационных факторов предпринял К. Вепсяляйнен [1] (1987), взяв за основу контент-категории Розенфельда. Им выделены своеобразные «мотивационные типы»:

- - первый тип характеризуется хорошей успеваемостью, сочетанием чувства долга и ответственности с зависимостью от авторитетов;
- - второй – принятием образования как значимого фактора, отсутствием специальных интересов и низкой мотивацией к достижениям при обучении;
- - третий – зависимостью от авторитетов, отсутствием чувства долга и ответственности;
- - четвертый – стремлением к достижениям, чувством долга и ответственности и отсутствием боязни неудачи;
- - пятый – сочетанием стремления к успеху и боязни неудачи с чувством долга и ответственности и т.д.

Внутренний мотив учебной деятельности всегда должен предшествовать и сопутствовать обучению. Мотивация учения – не стихийно возникающий процесс, и рассчитывать здесь только на природные задатки было бы опрометчиво и бесперспективно. Мотивацию надо специально формировать, развивать, стимулировать.

Процесс формирования и закрепления у учащихся положительных мотивов учебной деятельности называется мотивацией учебной деятельности

Сейчас наблюдается ряд негативных тенденций: снижение двигательной и познавательной активности учащихся, замедление их физического и психического развития, высокий уровень психоэмоционального напряжения, и как следствие – происходит снижение показателей в учебе и воспитанности.

Формирование учебной мотивации – это основная проблема обучения, поэтому уровень сформированности мотивов учения – это основной показатель в работе над этой проблемой. Мотивы учебной деятельности формируются в ходе самой учебной деятельности, поэтому важно знать, как эта деятельность осуществляется.

Основными факторами, влияющими на формирование положительной мотивации к учебной



К содержанию

деятельности, являются: содержание учебного материала, стиль общения преподавателя и учащихся, а также характер и уровень учебно-познавательной деятельности.

Мотивация учебной деятельности и ее виды

Мотивация обучения – это общее название для процессов, методов, средств побуждения учащихся к продуктивной познавательной деятельности, к активному освоению содержания образования. Образно говоря, образы мотивации держат в своих руках совместно преподаватели (мотивация обучения, их отношение к профессиональным обязанностям) и учащиеся (мотивация учения, внутренняя, аутомотивация).

Чтобы правильно оценить действия ученика, прежде всего, следует понять мотивы этих действий, которые могут быть разными даже в случае выполнения внешне одних и тех же действий, достижения одних и тех же целей.

А.Н. Леонтьев [8] различает два понятия: мотив и цель. Цель – это предвидимый результат, представляемый и осознаваемый человеком. Мотив – побуждение к достижению цели.

Различают мотивы понимаемые и реально действующие. Учащийся понимает, почему надо учиться, но это еще может не побуждать его заниматься учебной деятельностью. При конкретных условиях понимаемые мотивы становятся реально действующими. Например, первоклассник всячески старается оттянуть приготовление домашних заданий. Он знает, что ему нужно готовить уроки, иначе огорчит родителей, получит неудовлетворительную отметку, что учиться – это его обязанность, долг и т.д. Но всего этого может быть недостаточно, чтобы заставить ребенка готовить уроки. Предположим теперь, что ему говорят: до тех пор, пока не сделаешь уроков, ты не пойдешь играть. Такое замечание может подействовать, и он выполнит домашнее задание.

В сознании ребенка, бесспорно, существуют и другие мотивы (получить хорошую отметку, выполнить свой долг), но это только понимаемые мотивы. Они для него психологически недействительны, а подлинно действенным является мотив получить возможность погулять. В конечном итоге, вследствие удовлетворения этого мотива (ребенку пришлось хорошо выучить произведение по специальности) он получил хорошую отметку. Проходит некоторое время, и ребенок сам садится за инструмент по собственной инициативе. Появляется новый действующий мотив: он играет на инструменте, чтобы получить хорошую отметку, теперь в этом смысл приготовления заданий.

Изучение мотивов предполагает проникновение в их иерархию, где одни из них выполняют функцию побудительную – это ведущие смыслообразующие мотивы. Любая деятельность полимотивирована. В каждой конкретной деятельности складывается определенная иерархическая структура.

Сами по себе знания, которые получает учащийся, могут быть всего лишь средством для достижения других целей (получить аттестат, избежать наказания, заслужить похвалу и т.д.). В этом случае его побуждает не только интерес, любознательность, стремление к овладению конкретными умениями, увлеченность процессом усвоения знаний, а то, что будет получено в результате обучения.

Выделяют несколько типов мотивации, связанной с результатами учения:

П.М. Якобсон [17] (1969) предложил для мотивов учебной деятельности свою классификацию.

1. Мотивация, которая условно может быть названа отрицательной. Под отрицательной мотивацией подразумевают побуждения учащегося, вызванные осознанием определенных неудобств и неприятностей, которые могут возникнуть, если он не будет учиться (выговоры, укоры и угрозы со стороны родителей, педагогов и т.п.). Такая мотивация не приводит к успешным результатам. Это обучение без всякой охоты, без интереса и к получению образования, и к посещению учебного заведения. Здесь мотивация осуществляется по принципу «из двух зол выбрать меньшее». Мотив

К содержанию

посещения учебного заведения не связан с потребностью получения знаний или с целью повысить личностный престиж. Этот мотив необходимости, присущий некоторым учащимся, не может привести к успехам в учении, и его осуществление требует насилия над собой, что при слабом развитии волевой сферы приводит к уходу этих учеников из учебного заведения.

2. Мотивация, имеющая положительный характер, но также связанная с мотивами, заложенными вне самой учебной деятельности. Эта мотивация выступает в двух формах:

- первая форма определяется весомыми для личности социальными устремлениями – воздействие со стороны общества (чувство гражданственного долга перед страной, близкими, которое обязывает его получить образование, в том числе и профессиональное, и стать полноценным гражданином). Обучение в этом случае рассматривается как дорога к освоению больших ценностей культуры, как путь к осуществлению своего назначения в жизни. Такая установка на учение, если она устойчива и занимает существенное место в направленности личности учащегося, делает учение не просто нужным, но и привлекательным. Она дает силы учащемуся для преодоления трудностей, для проявления терпения, усидчивости и настойчивости. Это – наиболее ценная мотивация. Однако, если в процессе обучения данная установка не будет подкреплена другими мотивирующими факторами, то эффект не будет максимальным, так как привлекательна не сама деятельность, а то, что с ней связано.
- другая форма мотивации определяется узколичными мотивами: одобрение окружающих, путь к личному благополучию и т.п. Процесс учения при этом воспринимается как путь к личному благополучию, как средство продвижения по жизненной лестнице. Например, у учащегося нет интереса к учению как таковому, но есть понимание, что без знаний в дальнейшем не удастся «продвинуться», и поэтому прилагаются усилия для овладения ими.

3. Кроме того может быть выделена мотивация, лежащая в самой учебной деятельности. Например, мотивация, связанная непосредственно с целями учения. Мотивы этой категории: удовлетворение любознательности, потребность и приобретение определенных знаний, стремление познавать новое, расширение кругозора.

Учащийся получает удовлетворение от роста своих знаний при освоении нового материала; мотивация учения отражает устойчивые познавательные интересы. Специфика мотивации учебной деятельности зависит, как отмечает П.М. Якобсон, от личностных особенностей учащихся: от потребности в достижении успеха или, наоборот, от лени, пассивности, нежелания совершать усилия над собой, устойчивости к неудачам (фрустрации) и т.п. Мотивация может быть заложена в самом процессе учебной деятельности (преодоление препятствий, интеллектуальная активность, реализация своих способностей и т.п.).

Принято различать две большие группы учебных мотивов:

- *познавательные*, связанные с содержанием учебной деятельности и процессом ее выполнения
- *социальные*, связанные с различными социальными взаимодействиями учащегося с другими людьми.

Познавательные мотивы включают:

1. *Широкие познавательные мотивы* – ориентация обучающихся на овладение новыми знаниями. Проявление таких мотивов в учебном процессе – это:

- реальное успешное выполнение учебных заданий;
- положительная реакция на повышение педагогом трудности задания;
- обращение к преподавателю за дополнительными сведениями и готовность к их принятию;
- положительное отношение к необязательным заданиям;

К содержанию

- обращение к учебным заданиям в свободной необязательной обстановке (например, на перемене).

Это может быть интерес к новым занимательным фактам, явлениям, либо интерес к существенным свойствам явлений, к первым дедуктивным выводам, либо интерес к закономерностям в учебном материале, к теоретическим принципам, к ключевым идеям и т.д.

2. *Учебно-познавательные мотивы* – ориентация учащихся на усвоение способов добывания знаний. Их проявление на уроке:

- самостоятельное обращение школьника к поиску способов работы, решения, к их сопоставлению;
- возврат к анализу способа решения задачи после получения правильного результата;
- характер вопросов к педагогу и вопросы, относящиеся к поиску способов и теоретическому содержанию курса;
- интерес при переходе к новому действию, к введению нового понятия;
- интерес к анализу собственных ошибок;
- самоконтроль в ходе работы, как условие внимания и сосредоточенности.

3. *Мотивы самообразования* – состоят в направленности учащихся на самостоятельное совершенствование способов добывания знаний. Проявление на уроке:

- обращение к педагогу и другим взрослым с вопросами о способах рациональной организации учебного труда и приемах самообразования;
- участие в обсуждении этих способов;
- все реальные действия обучающихся по осуществлению самообразования (чтение дополнительной литературы, посещение кружков, составление плана самообразования и т.д.).

Социальные мотивы включают:

1. *Широкие социальные мотивы* – состоят в стремлении получать знания на основе осознания социальной необходимости, долженствования, ответственности, чтобы быть полезным обществу, семье, подготовиться к взрослой жизни. Проявления в учебном процессе:

- поступки, свидетельствующие о понимании учащимся общей значимости учения;
- поступки, свидетельствующие о готовности поступиться личными интересами ради общественных.

2. *Узкие социальные* – так называемые *позиционные мотивы*, состоящие в стремлении занять определенную позицию, место в отношениях с окружающими, получить их одобрение, заслужить у них авторитет. Проявления:

- стремление к взаимодействию и контактам со сверстниками;
- обращение к товарищу в ходе обучения;
- намерение выяснить отношение другого учащегося к своей работе;
- инициативе и бескорыстие при помощи другому;
- количество и характер попыток передать другому учащемуся новые знания и способы работы;
- отклик на просьбу о помощи;
- принятие и внесение предложений об участии в коллективной работе;
- реальное включение в работу, готовность принять участие во взаимоконтроле, взаиморецензировании.

Разновидностью таким мотивов считается мотивация благополучия, проявляющаяся в стремлении получать только одобрение со стороны педагогов, родителей и других учащихся.

3. *Мотивы социального сотрудничества* – состоят в желании общаться и взаимодействовать с другими людьми, стремлении осознать, анализировать способы,

К содержанию

формы своего сотрудничества и взаимоотношений с педагогом и другими ребятами, совершенствовать их. Проявление:

- стремление осознать способы коллективной работы и усовершенствовать их;
- интерес к обсуждению разных способов фронтальной и групповой работы в классе;
- стремление к поиску оптимальных их вариантов;
- интерес к переключению с индивидуальной работы на коллективную, и обратно.

А.К. Маркова [10] описывает две группы психологических характеристик познавательных и социальных мотивов.

Первая группа мотивационных характеристик – имеет название *содержательные* – они прямо связаны с содержанием осуществляемой обучающимся учебной деятельности.

Содержательными характеристиками мотивов являются:

- наличие личностного смысла учения для учащегося;
- наличие действенности мотива, т.е. его реального влияния на ход учебной деятельности и всего поведения ребенка;
- место мотива в общей структуре мотивации;
- самостоятельность возникновения и проявления мотива;
- уровень осознания мотива;
- степень распространения мотива на разные типы деятельности, виды учебных предметов, формы учебных заданий.

Вторую группу характеристик условно называют *динамическими* – характеризуют форму, динамику выражения мотивов. К ним относятся:

- устойчивость мотивов – проявляется в том, что учащийся учится с охотой даже вопреки неблагоприятным внешним стимулам, помехам, а также в том, что учащийся не может не учиться;
- модальность мотивов – их эмоциональная окраска (в этом случае психологи говорят об отрицательной и положительности мотивации учения);
- формы проявления мотивов, выражающиеся в силе мотива, его выраженности, скорости возникновения и т.д. Например, как долго может сидеть учащийся над работой, сколько заданий он может выполнить, движимый данным мотивом.

Формы выражения мотивов учения должны находиться в поле зрения педагога, и не менее важны, чем анализ внутренних, содержательных особенностей мотивов.

Для изучения мотивации обучающихся психологи используют следующие методы:

- наблюдение за поведением учащихся во время урока и вне его, за разными видами деятельности – учебной, организационной, за характером общения учащихся (результаты этих наблюдений фиксируются в дневниках, в педагогических характеристиках учащегося);
- использование ряда специально подобранных ситуаций (их можно назвать экспериментальными педагогическими ситуациями), которые включают в естественный ход учебного процесса в виде контрольной работы, творческих заданий;
- индивидуальная беседа с учащимся, предполагающая прямые и косвенные вопросы педагога о мотивах, смысле, целях учения для данного ребенка;
- анкетирование – помогает быстро собрать массовый материал об отношении учащихся к учению.

Косвенно об учебной мотивации свидетельствует уровень реальной успешной учебной деятельности. К ним обычно относятся показатели успеваемости, посещаемости и главное, показатели сформированности учебной деятельности обучающихся.

Зная тип мотивации учащегося, педагог может создать условия для подкрепления соответствующей положительной мотивации.

К содержанию

Например, если это мотивация, связанная с результатом учения, то условиями для ее поддержания могут быть – поощрение, показ полезности усваиваемых знаний для будущего, создание положительного общественного мнения и т.п.

Если это мотивация, связанная с целью учения, то условиями для ее поддержания могут быть – информация о достигнутых результатах, пробуждение и формирование познавательных интересов, проблемная методика.

Для поддержания мотивации, связанной с процессом учения, важны живая и увлекательная организация учебного процесса, активность и самостоятельность учащихся, исследовательская методика, создание условий для проявления их способностей.

В процессе учения тип мотивации меняется. На ее изменение влияют различные причины:

- новые установки учащегося (например, стремление обходить или преодолевать трудности);
- длительные удачи или неудачи в процессе учебных занятий;
- выбор жизненного пути и др.

Ряд отечественных и зарубежных психологов придают огромное значение изучению и формированию внутренней мотивации. Среди зарубежных психологов можно назвать Дж. Брунера [4], который выделял такие мотивы, как любопытство, стремление к компетентности (стремление к накоплению опыта, мастерства, умений, знаний), связывая их с интересом.

Сильный внутренний мотив – это познавательный интерес. Г.И. Щукина [14] считает, что познавательный процесс занимает одно из центральных мест среди других мотивов учения и носит бескорыстный характер.

Другие исследователи (В.В. Давыдов [3] Д.Б. Эльконин [16], А.К. Маркова) считают, что для формирования теоретического познавательного интереса немалое значение имеет характер учебной деятельности.

По мнению Давыдова В.В., учебная деятельность должна отвечать следующим требованиям:

- объектом усвоения должны быть теоретические понятия;
- процесс усвоения должен протекать так, чтобы перед учащимися раскрывались условия происхождения понятий;
- результатом усвоения должно быть информирование специфической учебной деятельности, которая имеет свою особую структуру с такими компонентами, как учебная ситуация, задача, учебные действия, действия контроля и оценки.

Соблюдение всех этих условий будет способствовать формированию внутренней мотивации, познавательных процессов.

А.И. Липкина [9] рассматривает вопрос о влиянии педагогической оценки на формирование личности неуспевающих детей. В ходе ее исследований выяснилось, что отстающие дети склонны переоценивать результаты своего учебного труда.

Исследования, посвященные вопросу формированию внутренней мотивации, говорят о том, что оценка, поощрение, порицание, т.е. различного рода словесные подкрепления, являются воздействием, мотивирующим учебную деятельность. Следовательно, ими необходимо пользоваться очень осторожно, тонко, с учетом возрастных и индивидуальных особенностей, так как они влияют не только на ситуативные мотивы учебной деятельности, но при длительном использовании формируют также самооценку учащихся и ряд других особенностей личности.

Отрицательное отношение к педагогу может быть вызвано рядом причин. Это могут быть субъективные причины, связанные с особенностями самих учащихся. Например – отсутствие соответствующей положительной мотивации учащегося:

- отсутствие учебных, научных, профессиональных интересов;
- отсутствие убежденности в необходимости широкого образования;
- обедненные идеалы;

К содержанию

- преобладание узколичных материальных потребностей и пр.

Это может быть затруднение в реализации положительного мотива. Например, учащегося проявляется интерес и желание действовать, но нет возможности действовать, отсутствует успех в деятельности, что может быть связано с:

- низким уровнем знаний, умений;
- низким уровнем умственной деятельности;
- отсутствием соответствующих волевых качеств.

Помимо субъективных причин, обусловленных особенностями учащихся, могут иметь место объективные причины, связанные с деятельностью самого педагога. Например:

- учебный материал, используемый на уроке, не способствует поддержанию любознательности, пробуждению интереса, не соответствует уровню их умственного развития, уровню наличных знаний (или слишком оторван от этих знаний, или во многом их повторяет);
- приемы и методы работы на уроке не соответствуют пробуждению активности и самостоятельности учащихся (однообразные упражнения на уроке, вопросы, рассчитанные только на запоминание);
- выбранные педагогом средства побуждения не соответствуют причинам отрицательного отношения к учению (педагог пытается побудить учащегося угрозой, двойками, в то время как причиной отрицательного отношения является отсутствие нужного уровня знаний, и в этом случае надо было организовать восполнение пробела в знаниях, и поощрять каждый шаг продвижения вперед).

Все это требуется знать педагогу для того, чтобы формирование положительной мотивации в учебной деятельности было успешным.

Формирование мотивов учебной деятельности обучающихся

Маркова А.К. отмечает, что учебно-познавательные мотивы формируются в ходе самой учебной деятельности, поэтому важно как эта деятельность осуществляется.

Основными факторами, влияющими на формирование положительной устойчивой мотивации к учебной деятельности, являются:

- содержание учебного материала;
- организация учебной деятельности;
- коллективные формы учебной деятельности;
- оценка учебной деятельности;
- стиль педагогической деятельности учителя.

Содержание обучения выступает для учащихся в первую очередь в виде той информации, которую они получают от педагога, из учебной литературы, учебных телевизионных передач и тому подобных средств. Однако сама по себе информация вне потребностей ребенка не имеет для него какого-либо значения, а, следовательно, не побуждает к учебной деятельности. Поэтому, давая учебный материал, нужно учитывать имеющиеся у учащегося данного возраста потребности. Таковыми являются:

- потребность в постоянной деятельности, в упражнении различных функций, в том числе и психических – памяти, мышления, воображения;
- потребность в новизне, в эмоциональном насыщении, потребность в рефлексии и самооценке и др.

Поэтому учебный материал должен подаваться в такой форме, чтобы вызывать у учащихся эмоциональный отклик, задевать их самолюбие, т.е. быть достаточно сложным, активизирующим познавательные психические процессы, хорошо иллюстрированным. Содержательно и иллюстративно бедный материал не обладает мотивирующей силой и не способствует пробуждению интереса к учению.

К содержанию

Стремление некоторых педагогов, при низкой успеваемости учащихся, по какому-то разделу учебной программы до предела упрощать материал, «разжевывать» сложные вопросы и понятия хотя и приводит к сиюминутному успеху, но делает изучение материала тягостным и нудным занятием, убивающим всякий интерес к учению.

Учебный материал должен опираться на прошлые знания, но в то же время содержать информацию, позволяющую не только узнать новое, но и осмыслить прошлые знания и опыт, узнать уже известное с новой стороны.

Основными мотивами поступления в ССУЗы и ВУЗы являются:

- желание находиться в кругу студенческой молодежи;
- общественное значение профессии;
- широкая сфера ее применения;
- соответствие профессии интересам и склонностям и ее творческие возможности.

Имеются различия в значимости мотивов у девушек и юношей. Девушки чаще отмечают общественную значимость профессии, сферу ее применения, возможность работать в городе, желание участвовать в студенческой художественной самодеятельности, материальную обеспеченность профессии.

Юноши же чаще отмечают, что выбираемая профессия отвечает интересам и склонностям. Ссылаются на семейные традиции.

Социальные условия жизни существенно влияют на мотивы поступления в учебные заведения. Это отчетливо видно из данных, полученных С.В. Бобровицкой (1997) в период попытки перехода нашей страны к капитализму. Потеря прежних ценностей и ориентиров в жизни, бедственное положение системы образования и армии привели к новым мотивам поступления. Только 43% опрошенных первокурсников педагогического института имели ориентацию на овладение профессией, при этом лишь половина заявила, что им нравится работа и общение с детьми. Остальные (из ориентированных на педагогическую профессию) пришли в педвуз только потому, что им нравится какой-либо предмет или же для повышения интеллектуального уровня.

Вторая группа студентов, составившая большинство (57%), поступаая в ВУЗ, не ставила перед собой цели получения педагогического образования и не хотела работать по специальности. Мотивами поступления в педагогический вуз (вероятно, как и в любой другой) у них были: легкость, с их точки зрения, поступления, нежелание идти в армию (у юношей), возможность общения со сверстниками, необходимость во времени для самоопределения, престижность диплома о высшем образовании (именно диплома, а не образования).

Последнее свидетельствует о девальвации высшего образования. Ценностью становятся не знания, образование, а документ.

В последние годы усилилось понимание психологами и педагогами роли положительной мотивации к учению в обеспечении успешного овладения знаниями и умениями. При этом выявлено, что высокая позитивная мотивация может играть роль компенсирующего фактора в случае недостаточно высоких способностей; однако в обратном направлении этот фактор не срабатывает. Никакой высокий уровень способностей не может компенсировать отсутствие учебного мотива или низкую его выраженность, не может привести к значительным успехам в учебе (А.А. Рейн, 1990).

А.И. Гебос [2] (1977) выделены факторы (условия), способствующие формированию у студентов положительного мотива к учению:

- осознание ближайших и конечных целей обучения;
- осознание теоретической и практической значимости усваиваемых знаний;
- эмоциональная форма изложения учебного материала;
- показ «перспективных линий» в развитии научных понятий;
- профессиональная направленность учебной деятельности;
- выбор заданий, создающих проблемные ситуации в структуре учебной деятельности;

К содержанию

- наличие любознательности и «познавательного психологического климата» в учебной группе.

Для занятий музыкой определяющим мотивом является отношение к музыке как к таковой, желание познать ее язык. Тогда в процессе обучения удовлетворяется познавательная потребность ребенка. Деятельность становится значима сама по себе, что, собственно, и говорит о наличии внутреннего мотива.

Но зачастую обучение в музыкальной школе направлено не на освоение языка музыки, а на освоение инструмента. Такая позиция является основной причиной того, что подавляющее число выпускников так и не приобщились к музыке за время обучения. Кроме того, нередки случаи, когда по окончании ДМШ или ДШИ ребенок вообще не подходит к инструменту.

Причина кроется в том, что на занятия музыкой влияли не внутренние мотивы, а внешние: требования родителей, недовольство преподавателя, угроза плохих оценок, боязнь испортить отношения с родителями. Т.е. ребенок старался удовлетворить ожидания родителей, которые хотели, чтобы их ребенок учился в музыкальной школе.

Когда же внешнее давление отпадает (после сдачи выпускного экзамена), игра на инструменте становится безразличной, а то и отталкивающей. По мнению психологов, принудительное обучение ущемляет одну из главных базисных потребностей ребенка – потребность в свободе и самоопределении (не путать свободу и вседозволенность).

В большинстве своем родители сами выросли в такой несвободе и подавлении и воспроизводят ее в воспитании своих детей; считая, что они лучше знают, что нужно их ребенку. А между тем именно самостоятельные действия ребенка способны максимально обеспечить его рост и развитие. Созвучно мнению психологов и высказывание Альберта Эйнштейна [15]: «...Большая ошибка думать, что чувство долга и принуждение могут привести к радости поиска и познания. Здоровое хищное животное отказалось бы от еды, если бы ударами кнута его заставляли непрерывно есть мясо, особенно если принудительно предлагаемая пища не им выбрана».

Важную роль в вопросе мотивации играет контакт ученика и педагога. Для начинающего учащегося отношение к преподавателю нередко ассоциируется с предметом его преподавания. Восторженное отношение к педагогу не оставит его равнодушным и в его отношении к музыке, и наоборот, отсутствие контакта, антипатия к педагогу могут быть перенесены на отношение к музыке, инструменту.

Всем известен факт, что если учителя дети любят, то и предмет его становится любимым. Секрет в том, что педагог смог организовать общие, т.е. совместные переживания. Это переживания удивления, радости открытий, собственных удач. Бывает, что в результате переживания какого-либо сильного эмоционального подъема (например, состояние счастья, восторга, вдохновения) рождается стойкий внутренний мотив.

Так Паганини в 7-летнем возрасте был поражен звуками органа в церкви. По его воспоминаниям, он как зачарованный слушал музыку, погрузившись в нее и забыв обо всем. Это переживание стало ключевым для его судьбы. Музыка стала смыслом его жизни. Особенность внутреннего мотива в том, что он – источник большой энергии, которая направляется не только на достижение большой цели, но и на преодоление трудностей. Паганини стал виртуозом не благодаря принуждениям, а, несмотря на них. Тяжелые испытания не смогли «отравить» предмет его увлечения именно благодаря стойкому внутреннему мотиву.

Организация учебной деятельности

При организации учебной деятельности, изучение каждого раздела или темы состоит из 3 этапов: мотивационного, операционально-познавательного и рефлексивно-оценочного (Маркова А.И.).

Мотивационный этап – это сообщение, почему и для чего учащимся нужно знать данный раздел программы, какова основная учебная задача данной работы.

К содержанию

Этот этап состоит обычно из трех учебных действий:

1. Создание учебно-проблемной ситуации, вводящей в содержание предстоящей темы, Это достигается с помощью следующих приемов:

а) постановка перед учащимися задачи, которую можно решить, лишь изучив данную тему;

б) сообщение о теоретической и практической значимости предлагаемой темы;

в) информация о том, как решалась эта проблема с предыдущими учащимися.

2. Формулировка основной учебной задачи как итога обсуждения проблемной ситуации. Эта задача является для учащихся целью их деятельности на данном уроке.

3. Рассмотрение вопросов самоконтроля и самооценки возможностей по изучению данной темы.

После постановки задачи намечается и обсуждается план предстоящей работы, выясняется, что нужно знать и уметь для изучения темы, чего учащимся не хватает, чтобы решить задачу. Таким образом, создается установка на необходимость подготовки к изучению материала.

На уроках у учащихся, пропустивших занятия по теории, возникают определенные трудности, которые приходится решать индивидуально. Невозможно выполнить практическую работу без теоретических знаний. Здесь сразу видна взаимосвязь – теории и практики.

Это помогает легче осуществить индивидуальный подход, узнать сильные и слабые стороны учащихся, их способности в освоении теории и возможности реализации этих знаний на практике, добиться дисциплины на уроке и выполнить необходимую работу на практических занятиях. Помочь не отстать от остальных учащихся и выполнить работу в срок.

Следующий этап организации учебной деятельности – *операционально-познавательный*. На этом этапе учащиеся усваивают тему, овладевают учебными действиями и операциями в связи с ее содержанием.

Роль данного этапа в создании и поддержании мотивации к учебной деятельности будет зависеть от того, ясна ли учащимся необходимость данной информации, осознают ли они связь между частными учебными задачами и основной, выступают ли эти задачи как целостная структура, т.е. понимают ли они предложенный учебный материал.

Существенное влияние на возникновение правильного отношения к учебной деятельности на данном этапе могут оказать положительные эмоции, возникающие от процесса деятельности («понравилось») и достигнутого результата. Поэтому важно не рассуждать об учебе, ее важности и пользе, а добиваться, чтобы учащийся начинал действовать.

Для этого необходимо создание ситуаций различного характера:

- интеллектуального (проблемная, поисковая, дискуссия, противоречия);
- игрового (познавательной игры, соревнования);
- эмоционального (успеха, увлеченности темой).

Из опыта работы становится понятно, что коллективная (групповая) форма учебной деятельности создает лучшую мотивацию, чем индивидуальная. Групповая работа «втягивает» в активную работу даже пассивных, слабо мотивированных учащихся, так как они не могут отказаться выполнять свою часть работы, не подвергнувшись обструкции со стороны товарищей. Кроме того, подсознательно возникает установка на соревнование, желание быть не хуже других.

Рефлексивно-оценочный этап связан с анализом проделанного, анализом ошибок и оказанием необходимой помощи, сопоставлением достигнутого с поставленной задачей и оценкой работы.

Большое значение необходимо уделять подведению итогов. И организовать его нужно так, чтобы учащиеся испытали удовлетворение от проделанной работы, от преодоления возникших трудностей и познания нового. Это приведет к формированию

К содержанию

ожидания таких же эмоциональных переживаний и в будущем. Следовательно, этот этап должен служить своеобразным «подкреплением» учебной мотивации, что приведет к формированию ее устойчивости.

Каждый педагог по музыкально-теоретическим и специальным дисциплинам может разработать различные варианты заданий – работа с карточками, заполнение таблиц, составление кроссвордов, других заданий, которые учащиеся с интересом будут решать на уроках.

Необходимо также разработать критерии контрольно-оценочных работ, в который можно включить различные виды контроля: входной, текущий, рубежный и итоговый. Это послужит своеобразным «подкреплением» учебной мотивации и приведет к формированию ее устойчивости.

Роль оценки в мотивации учебной деятельности

Оценка результатов играет большую роль при развитии мотивации учебной деятельности.

Тщательный психологический анализ влияния оценки на личность учащегося и его отношения к обучению можно найти в работе Б.Г. Ананьева «Психология педагогической оценки», в которой автор рассматривает оценку знаний во время опроса. Называя оценку парциальной, Ананьев считает, что она информирует учащегося о состоянии его знаний, об успехе или неуспехе, и выражает мнения педагога о нем. И каждая такая оценка на уроке является побуждением к действию или к знанию, обладает своеобразной стимуляционной силой.

Ученый объединяет все оценки в три группы: исходные, отрицательные, положительные. К исходным он относит отсутствие оценки (неоценивание одного при одновременном оценивании других), опосредованную (оценка одного учащегося через оценку другого) и неопределенную оценки. К отрицательным оценкам относятся замечание, отрицание, порицание, к положительным – согласие, одобрение, ободрение. Каждый ее вид определенным образом влияет на обучение и в целом на личность учащегося. Так, отсутствие оценки – дезориентирует его, заставляет строить собственную самооценку не на основе объективной оценки, а на основе субъективного истолкования отношения к нему преподавателя. Также отрицательно влияет опосредованная оценка. При систематическом ее применении может возникнуть отрицательное отношение к другим учащимся или отчуждение от них и педагога.

Для того, чтобы повлиять на формирование положительной мотивации, необходимо откорректировать учебные программы с учетом интереса обучающихся. Содержание предметов пересмотреть и переработать в плане подбора разнообразных видов самостоятельных работ, совершенствования дидактического материала, разнообразных средств обучения, повышающих эффективность обучения.

Информация на уроках должна быть интересной, доступной для понимания каждого обучающегося, а задания подобраны с учетом психофизиологических особенностей. В структуре урока необходимо предусмотреть своевременную смену деятельности, чтобы поддерживать интерес учащихся к изучаемому материалу. Учебный материал должен подаваться в такой форме, чтобы вызвать у учащихся эмоциональный отклик, активизировать познавательные психические процессы.

На формирование мотивов учения оказывает влияние стиль педагогической деятельности, взаимоотношений с учащимися. В плане обучения и отношения с учащимися важную роль играют:

1. Показ достижений и недостатков в развитии личности, проявление доверия к силам и возможностям учащихся.
2. Проявление личного отношения преподавателя к ученику, группе, высказывание собственного мнения.

К содержанию

3. Проявление преподавателем собственных качеств, данных личности (в плане общения, эрудиции, отношения к своему предмету, деловых качеств и т.д.) и побуждение учащихся к подобным проявлениям.
4. Организация дружеских взаимоотношений в группе (взаимопроверка, обмен мнениями, взаимопомощь).

Необходимо выбирать такой стиль общения с обучающимися, чтобы они видели свои достижения, а о недостатках говорить в форме мягкого замечания. Они должны знать, что задачи, поставленные перед ними выполнимы, с удовольствием работать в группе, а общаясь друг с другом, оказывать помощь, уметь прислушиваться к мнению каждого, что очень важно для учащегося.

Мотивирующая роль оценки результатов учебной деятельности не вызывает сомнения. Однако слишком частое оценивание приводит к тому, что получение хороших отметок становится для учащихся самоцелью. Происходит сдвиг учебной мотивации с самой деятельности, с ее процесса и результата на отметку.

Это приводит к угасанию мотива собственно учебной (познавательной) деятельности и к деформации развития личности учащегося. Поэтому в ряде стран в начальных классах отметки не выставляются, а в более старших классах используются лишь тематические формы учета и оценки.

Важно, чтобы в оценке давался качественный, а не количественный (валовой) анализ учебной деятельности учащихся, подчеркивались положительные моменты, сдвиги в освоении учебного материала, выявлялись причины имеющихся недостатков, а не только констатировалось их наличие.

В то же время принижать мотивирующую роль отметок (балльного оценивания) при существующей в учебных заведениях системе аттестации не стоит. Плохо это или хорошо, но отметки имеют юридическую силу. Именно на их основании учащихся переводят из одного класса в другой, хвалят и поощряют или, наоборот, порицают и наказывают. В ряде стран отметки в аттестате имеют существенное значение при поступлении в высшие учебные заведения.

Поэтому велика роль адекватной оценки знаний учащихся, что не всегда имеет место. В исследовании Н.А. Курдюковой [7] выявлено, что учителя, имеющие склонность к авторитарному стилю деятельности, занижают отметки по сравнению с учителями демократического стиля; учителя с либеральным стилем, наоборот, завышают отметки.

Стиль деятельности учителя. На формирование мотивов учения оказывает влияние стиль педагогической деятельности учителя, различные стили формируют различные мотивы. Авторитарный стиль формирует «внешнюю» (экстринсивную) мотивацию учения, мотив «избегания неудачи», задерживает формирование «внутренней» (интринсивной) мотивации. Демократический стиль педагога, наоборот, способствует интринсивной мотивации; а попустительский (либеральный) стиль снижает мотивацию учения и формирует мотив «надежды на успех».

Преподавателю на занятиях музыкой важно следить за положительным тоном общения. Не позволять себе критических замечаний типа «Почему ты опять..?», «Сколько надо говорить!» и т.д., поскольку положительного действия они не возымеют, а отравить обстановку вокруг занятий способны. Причиной появления отрицательных эмоций может стать форсированное обучение, являющееся обычно следствием амбиций педагога. Оно может привести к потере учеником уверенности в себе. Он не будет справляться с объемом и сложностью заданий, и может возникнуть комплекс неполноценности. В таком случае о мотивации занятий можно говорить только со знаком минус.

Необходимо учитывать и многие другие факторы, отрицательно влияющие на мотивацию занятий музыкой. Это равнодушие родителей к занятиям музыкой своего ребенка, низкий социальный престиж инструмента (особенно среди сверстников), отсутствие нормальных условий для занятий.

К содержанию

В начальный период обучения существенно могут отразиться на желании заниматься музыкой проблемы, возникающие при освоении сложных клавиатур инструмента (например, баяна), а также несоответствие габаритов инструмента физическим данным ученика.

Независимо от того, какие у учащегося способности, важным фактором, повышающим мотивацию, является достижение результата в работе. Иногда ученик, особенно начинающий, не может сориентироваться в малозаметном продвижении. Педагог должен оценить его усилия, объяснить – в чем именно наметился прогресс, а над чем необходимо еще поработать.

Оценкой результатов труда учащегося может стать поощрение, похвала и даже критика. Так, ученика со средними способностями, но старающегося, надо отметить и поддержать даже за незначительные сдвиги вперед. Если ученик организован, целеустремлен, показывает хорошие результаты, то поощрение лучше применять в случаях явно выраженных достижений. Сильного в волевом отношении и музыкально способного ученика, но ленивого, может стимулировать скорее критика, чем похвала.

Придать учащемуся уверенность в своих силах может возвращение к пройденной пьесе по прошествии некоторого времени (на уроках специальности). Несомненно, ребенок исполнит ее на более высоком уровне, что станет подтверждением совершенствования его игры. А это является удовлетворением двух потребностей: в положительной самооценке и в совершенствовании.

По-разному влияют на результативность деятельности позитивные и негативные мотивы. Понятно, что наиболее эффективны позитивные. Однозначно позитивной является мотивация достижения успеха. Учащиеся с такой мотивацией активны, отличаются настойчивостью в достижении цели. Привлекательность задачи для них возрастает пропорционально ее сложности (чем сложнее, тем интереснее). Свои неудачи способны переоценивать в свете достигнутых успехов.

Интересно, что в условиях дефицита времени результативность деятельности, как правило, улучшается. Такому ученику можно дать задание за короткий срок выучить достаточно сложную пьесу. Наградой за интенсивный труд станет удовлетворение потребности в самоутверждении.

А вот мотивация избегания (боязни) неудач относится к негативной сфере. При данном типе мотивации ученик, прежде всего, стремится избежать срыва, неудачи, наказания. Еще ничего не сделав, он уже боится возможного провала и думает, как его предотвратить, а не о том, как достичь успеха. Такие дети избегают ответственных заданий, изыскивают причины отказа от них, плохо оценивают свои возможности. В условиях дефицита времени результативность деятельности таких учащихся ухудшается.

Отметка, изобретенная как измеритель результата, тоже участвует в создании устойчивых мотивов к познанию, но не вся пятибалльная шкала, а только «2» и «5». При этом работают два психологических механизма: страх перед «неудом» и вдохновение от полученной «пятерки». Исторически двойка и пятерка заменили собой похвалу и розги, которыми оценивали в XV-XVII веках. Причем страх оказывается сильнее вдохновения потому, что страх наступает перед познавательным актом (выступлением), а вдохновение – после.

Психология определяет это как приоритет мотива «избегания неудач» перед «мотивом достижения». Негативную или отрицательную мотивацию формирует и воздействие на ученика такими понятиями как «должен» или «необходимо», в результате которого возникает ситуация «оказания давления».

Учащийся испытывает чувство удрученности, неудовлетворенности, высокое психоэмоциональное напряжение. И как итог – устойчивая и сильная тенденция к уклонению от учебы. Еще Павлов И.П. [11] показал, что когда информация подается вне интереса, в коре головного мозга формируется центр ее активного отторжения.

К содержанию

Большинство учащихся в наше время мало занимаются, ленятся, у них отсутствует инициатива. Причины этого широко распространенного явления различны, но важность и значимость такого фактора, как мотивация занятий музыкой, трудно переоценить.

Древняя мудрость гласит: можно привести коня к водопою, но заставить его напиться нельзя. Да, можно привести ребенка в музыкальную школу, однако без пробуждения интереса к учению освоение знаний не произойдет, это будет лишь видимость учебной деятельности. Процесс обучения необходимо выстраивать таким образом, чтобы ученик постоянно ощущал «компенсацию» за свою тяжелую работу. Такой «компенсацией» и будет удовлетворение определенных потребностей, что является одновременно и результатом деятельности ребенка, и стимулом к дальнейшей работе.

Заключение

Мотивация – это психоэмоциональное состояние, побуждающее личность к активной деятельности, связанной с удовлетворением определенной потребности, и поэтому:

1. Необходимо следить за успешным удовлетворением потребностей учащегося.
2. Нельзя допускать накопления отрицательных эмоций вокруг занятия, к которому мы хотим приобщить ребенка.

Обычно в любом деле «задействованы» сразу несколько мотивов и если при этом удовлетворяется сразу несколько базисных потребностей, то занятие этим делом сопровождается положительными переживаниями. В таком случае само дело становится самостоятельным мотивом, и ребенок начинает посвящать ему много времени и сил. И, соответственно, наоборот – если потребности не удовлетворяются, то появляются лишь отрицательные переживания.

Успешное формирование положительных мотивов учения непосредственно и тесно связано с эффективным использованием различных методов стимулирования деятельности учащихся, и с уровнем усвоения способов деятельности, с уровнем сформированных различных учебных умений, навыков.

Повышению мотивации способствуют такие факторы как создание эмоционально-положительной, творческой атмосферы на занятиях, реализация целостного подхода к развитию учащихся, использование дифференцированного подхода к обучению, создание условий для гармоничного творческого развития учащихся в зоне их ближайшего развития.

В заключении мне хотелось бы еще раз сделать акцент на огромной роли для формирования мотивации словесных подкреплений, оценки, характеризующей учебную деятельность учащегося.

Подведем итог. Преподавателю предлагается богатый выбор форм и методов стимулирования и мотивации познавательной (учебной) деятельности. Условно можно выделить 4 блока основных методов мотивации: эмоциональные, познавательные, волевые и социальные.

Эмоциональные методы: поощрение, порицание, учебно-познавательная игра, создание ярких наглядно-образных представлений, создание ситуаций успеха, стимулирующее оценивание, свободный выбор задания, удовлетворение желания быть значимой личностью.

Познавательные методы: опора на жизненный опыт, познавательный интерес, создание проблемной ситуации, побуждение к поиску альтернативных решений, выполнение творческих заданий, «мозговая атака», развивающая кооперация (парная и групповая работа, проектный метод).

Волевые методы: предъявление учебных требований, информирование об обязательных результатах обучения, формирование ответственного отношения к учению, познавательные затруднения, самооценка деятельности и коррекции, рефлексия поведения, прогнозирование будущей деятельности.

К содержанию

И социальные методы: развитие желания быть полезным обществу, побуждение подражать сильной личности, создание ситуации взаимопомощи, поиск контактов и сотрудничества, заинтересованность в результатах коллективной работы, взаимопроверка, рецензирование

Необходимо использовать различные методы мотивации в зависимости от влияния на различные сферы личности учащихся, и каждый метод мотивации применять согласно ситуации.

Поскольку реализация мотивов и целей учебной деятельности осуществляется в процессе учебных действий, то цель и содержание занятия должны определяться теми учебно-продуктивными действиями, которыми владеют учащиеся, а также степенью их сформированное и освоенности.

Учебное действие – это не только форма активности учащихся, но и развитие его познавательной потребности. При этом ведущим мотивом учебной деятельности является – овладение способами осуществления учебной деятельности и формирование учебно-познавательного интереса.

Занимаясь формированием познавательного интереса, необходимо всегда помнить, что уровни познавательного интереса могут быть различными:

I уровень – проявление ситуативного интереса к учебе, к дисциплине (т.е., на уроке бывает интересно, потому что нравится сам педагог, нравится получать хорошие отметки).

II уровень – учение по необходимости (заставляют родители, учу – потому, что это мой долг, предмет полезен для будущей жизни).

III уровень – интерес к предмету (узнаю много нового, заставляет думать; получаю удовольствие, работая на уроке).

IV уровень – повышенный познавательный интерес (легко дается предмет, с нетерпением жду урока, стремлюсь узнать больше, чем требует педагог).

Положительные показатели I и II уровня важны и необходимы для формирования познавательного интереса, но только на первоначальном этапе. Более важны параметры III и IV уровней.

Учащийся получают интеллектуальное удовольствие от решения задач, проявляют интерес к обобщениям. Им интересны не только знания, но и способы их добывания, они испытывают интерес к самообразовательной деятельности.

Положительная мотивация здесь (особенно на IV уровне) устойчивая и заложена в сам процесс учения. Задача нашего образования – формирование достаточного уровня интереса к предмету и глубинного познавательного интереса.

Преподавателю на занятиях необходимо не просто пробуждать интерес к предмету, к учению, а развивать его, продумывая систему определенных (творческих) заданий.

Эта система творческих заданий для развития мотивации к учебной деятельности – может представлять собой комплект, в который входят творческие задачи с интересным содержанием из трех основных групп:

- причинно-следственные связи;
- комбинирование информации;
- планирование и выполнение практической деятельности.

Применять систему творческих задач для развития мотивации у учащихся к учебной деятельности необходимо на каждом уроке.

Такой подход к проблеме развития мотивации требует от преподавателя затрата времени и творческого подхода к своей деятельности. Это возможно при овладении новым педагогическим мышлением, при переосмыслении и пересмотре форм и методов работы на занятиях, а также при планомерном творческом росте.

Список рекомендуемой литературы

К содержанию

1. *Аллахвердян, А.Г.* Психология науки [Текст]: учебное пособие / А.Г. Аллахвердян, Г.Ю. Мошкова, А.В. Юревич, М.Г. Ярошевский. – М.: Флинта, 1998. – 312 с.
2. *Альтшуллер, Г.С.* Творчество как точная наука [Текст] / Г.С. Альтшуллер. - М.: Советское радио, 1979. - 116 с.
3. *Апраксина, О.А.* Музыкальное воспитание в русской образовательной школе [Текст] / О.А. Апраксина. – М., Л.: Сов. композитор, 1948. – 190 с.
4. *Асафьев, Б.В.* Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании [Текст] / Б.В. Асафьев. – Л.: Сов. композитор, 1973. – 338 с.
5. *Асеев, В.Г.* Мотивация поведения и формирование личности. – М., 1976.
6. *Асмолов, А.Г.* Психология личности. – М., 1990.
7. *Бадмаев, Б.Ц.* Психология в работе учителя: В 2 кн. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. – Кн. 1: Практическое пособие по теории развития, обучения и воспитания [Текст] / Б.Ц. Бадмаев. – 240 с.
8. *Барина, М.Н.* О развитии творческих способностей ученика [Текст] / М.Н. Барина. – Л.: Педагогика, 1961. – 365 с.
9. *Белявская, М.И.* Наука о творческом мышлении [Текст] / М.И. Белявская. – М.: Педагогика, 1969. – 326 с.
10. *Блинова, М.П.* Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности [Текст] / М.П. Блинова. – Л.: Педагогика, 1974. – 227 с.
11. *Бодалев, А.А.* Психология личности. – М., 1988.
12. *Божович, Л.И.* Личность и ее формирование в детском возрасте [Текст] / Л.И. Божович. – М.: Педагогика, 1968. – 116 с.
13. *Божович, Л.И.* Проблемы формирования личности [Текст] / Л.И. Божович. – М., 1995.
14. *Бочкарев, Л.Л.* Психология музыкальной деятельности [Текст] / Л.Л. Бочкарев. – М.: Сов. композитор, 1997. – 210 с.
15. *Волков, К.Н.* Психологи о педагогических проблемах [Текст] / К.Н. Волков. – М.: Просвещение, 1981. – 232 с.
16. *Выготский, Л.С.* Собрание сочинений в 6 томах. – М., 1982-1984.
17. *Выготский, Л.С.* Педагогическая психология. / Под ред. В.В. Давыдова. – М.: Просвещение, 1991. – 267 с.
18. *Выготский, Л.С.* Психология искусства [Текст] / Л.С. Выготский. – М.: Педагогика, 1987.
19. *Выготский, Л.С.* Развитие высших психических функций [Текст] / Л.С. Выготский. – М.: Просвещение, 1960.
20. *Гарбузов, Н.* Музыкант, исследователь, педагог: Сб. статей [Текст] / Сост. О. Сахалтуева, О. Соколова. Ред. Ю. Рагс. – М.: Музыка, 1980. – 303 с., нот., ил.
21. Гармонический человек: Из истории идей о гармонически развитой личности: сб. статей. / Сост. П.С. Трофимов; Под ред. В.А. Разумного и П.С. Трофимова. – М.: Педагогика, 1965.
22. *Дружинин, В.Н.* Психология общих способностей. – С.-Пб., 1999.
23. *Запорожец, А.В.* Избранные психологические труды, в 2-х томах. – М., 1986.
24. *Каптерев, Д.* Детская и педагогическая психология [Текст] / Каптерев. – М.: Педагогика, 1999. – 310 с.
25. *Ковальчук, Я.И.* Индивидуальный подход в воспитании ребенка [Текст] / Я.И. Ковальчук. – М.: Педагогика, 1981. – 212 с.
26. *Кольцова, М.М.* Двигательная активность и развитие функций мозга ребенка [Текст] / М.М. Кольцова. – М.: Наука, 1973. – 326 с.
27. *Курдюкова, Н.А.* Развитие успешности как личностного качества будущего специалиста [Текст] / Н.А. Курдюкова // Проблемы непрерывного образования: проектирование, управление, функционирование: материалы международной научно-практической конференции. - Липецк: ЛГПУ, 2007. - Ч. II. - С. 113-115.
28. *Леонтьев, А.Н.* Деятельность. Сознание. Личность. – М.: Смысл, Академия, 2005.

К содержанию

29. *Леонтьев, А.Н.* Избранные психологические произведения, в 2-х томах. – М., 1983.
30. *Леонтьев, А.Н.* Проблемы развития психики. – М., 1981.
31. *Люблинская, А.А.* Детская психология [Текст] / А.А. Люблинская. – М.: Педагогика, 1971. – 228 с.
32. *Майданов, А.С.* Искусство открытия [Текст]: методология и логика научного творчества / А.С. Майданов. – М.: Репро, 1993. – 175 с.
33. *Маркова А.К., Матис Т.А., Орлов А.Б.* Формирование мотивации учения. – М.: Просвещение, 1990.
34. *Марцинковская, Т.Д.* История детской психологии: Учебник для студентов педагогич. вузов [Текст] / Т.Д. Марцинковская. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1998. – 272 с.
35. Методы педагогических исследований: Пособие для студ. высш. учеб. заведений [Текст]. / Под ред. В.И. Журавлева. – М.: Просвещение, 1972. – 231 с.
36. Музыкальная психология и психология музыкального образования: Теория и практика: учебник для студ. муз. фак. учреждений высш. пед. проф. образования / [Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др.]; под ред. Г.М. Цыпина. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Издательский центр «Академия», 2011. – 384 с.
37. *Петрушин, В.И.* Музыкальная психология: Учеб. пособие для студентов и преподавателей. 2-е изд. [Текст] / В.И. Петрушин. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с.
38. *Петрушин, В.И.* Музыкальная психотерапия: Теория и практика: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений [Текст] / В.И. Петрушин. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. – 176 с.
39. *Пидкасистый, П.И.* Искусство преподавания, изд-е 2. Первая книга учителя [Текст] / П.И. Пидкасистый, М.Л. Портнов. – М.: Педагогическое общество России, 1999. – 212 с.
40. *Подуровский, В.М.* Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений [Текст] / В.М. Подуровский. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2002. – 320 с.
41. *Пономарев, А.Я.* Психология творчества [Текст] / А.Я. Пономарев. – М.: Педагогика, 1976.
42. *Рубинштейн, С.Л.* Основы общей психологии, в 2-х томах [Текст] / С.Л. Рубинштейн. – М., 1989.
43. *Сабанеев, Л.Л.* Психология музыкально-творческого процесса [Текст] / Л.Л. Сабанеев. – М.: Композитор, 1923. – 146 с.
44. *Столяренко, Л.Д.* Педагогическая психология [Текст] / Л.Д. Столяренко. – Р-на-Дону, 2000.
45. *Тарасова, К.В.* Онтогенез музыкальных способностей [Текст] / К.В. Тарасова. – М.: Сов. композитор, 1988. – 218 с.
46. *Теплов, Б.М.* Проблемы индивидуальных различий [Текст] / Б.М. Теплов. – М.: Педагогика, 1961. – 320 с.
47. *Теплов, Б.М.* Психология индивидуальных различий. // Избр. труды: в 2 т. – М.: Педагогика, 1985. – 398 с.
48. *Теплов, Б.М.* Психология музыкальных способностей [Текст] / Б.М. Теплов. – М.: Педагогика, 1947. – 328 с.
49. *Теплов Б.М.* Психология музыкальных способностей. // Избр. труды: в 2 т. – М.: Педагогика, 1985. – 398 с.
50. *Торопова, А.В.* Музыкальная психология и психология музыкального образования: учебное пособие [Текст] / А.В. Торопова. – М., «ГРАФ-ПРЕСС», 2008.
51. *Холопова, В.Н.* Музыка как вид искусства [Текст] / В.Н. Холопова. – С.- П.: Музыка, 2000. – 420 с.

К содержанию

52. Хрестоматия по возрастной психологии. // Под редакцией Ди Фельдштейна. – М., 1994.
53. Хрестоматия по педагогической психологии. / Составители: Краси́ло А.И., Новгородцева А.П. – М., 1995.
54. Шевченко, Л.Л. Практическая педагогическая этика (экспериментально-дидактический комплекс): Книга для учителя и родителя [Текст] / Л.Л. Шевченко. – М.: Изд-во СОБОРЪ, 1997. – 506 с.
55. Шестаков, В. Проблемы эстетического воспитания: очерки истории [Текст] / В. Шестаков. – М.: Просвещение, 1962. – 200 с.
56. Эльконин, Д.Б. Психология игры. – 2-е изд. [Текст] / Д.Б. Эльконин.. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. – 360 с.
57. Юревич, А.В. Психологические механизмы научного творчества [Текст] / А.В. Юревич // Грани научного творчества. – Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФРАН, 1999. – С. 79-113.
58. Юревич, А.В. Трансформация психологических мотивов в когнитивные цели научной деятельности [Текст] / А.В. Юревич // Вопросы истории естествознания и техники. – 1990. – № 3. – С. 45-52.
59. Якунин, В.А. Обучение как процесс управления [Текст] / В.А. Якунин. – Л.: Педагогика, 1988. – 210 с.

Комментарии

1. Вепсяляйнен К. – финский психолог
2. Гебос Анатолий Иванович – автор книг «Психология свойств личности» (1986) и «Психология памяти и процесс обучения» (1988).
3. Давыдов Василий Васильевич (1930-1998) – советский педагог и психолог, академик, доктор психологических наук, профессор.
4. Джером Сеймур Брунер (1915) – американский психолог и педагог, крупнейший специалист в области исследования когнитивных процессов.
5. Законом Йеркса-Додсона в психологии называют зависимость наилучших результатов от средней интенсивности мотивации. Существует определенная граница, за которой дальнейшее увеличение мотивации приводит к ухудшению результатов. В 1908 году Роберт Йеркс и Джон Додсон установили, что для того, чтобы научить животных проходить лабиринт, наиболее благоприятной является средняя интенсивность мотивации (она задавалась интенсивностью ударов тока). Известно, что для того, чтобы осуществлялась деятельность, необходима достаточная мотивация. Однако, если мотивация слишком сильна, увеличивается уровень активности и напряжения, вследствие чего в деятельности (и в поведении) наступают определенные разлады, то есть эффективность работы ухудшается. В таком случае высокий уровень мотивации вызывает нежелательные эмоциональные реакции (напряжение, волнение, стресс и т. п.), что приводит к ухудшению деятельности.
Экспериментально установлено, что существует определенный оптимум (оптимальный уровень) мотивации, при котором деятельность выполняется лучше всего (для данного человека, в конкретной ситуации). Например: уровень мотивации, который условно можно оценить в семь баллов, будет наиболее благоприятным. Последующее увеличение мотивации (до 10 и более) приведёт не к улучшению, а к ухудшению эффективности деятельности. Таким образом, очень высокий уровень мотивации не всегда является наилучшим.
6. Конюхов Николай Игнатьевич – доктор психологических наук, профессор на кафедре акмеологии и психологии профессиональной деятельности Российской Академии Государственной Службы при президенте РФ, консультант компании «Психология и Бизнес он-лайн».

К содержанию

7. Курдюкова Н.А. – кандидат психологических наук, автор статей «Оценочная деятельность учителя глазами учащегося» (2004), «Успешность молодых ученых: социальнопсихологический контекст» (2012), «Семья в системе смысложизненных ориентаций молодежи» (2013).
8. Леонтьев Алексей Николаевич (1903- 1979) – советский психолог, философ, педагог и организатор науки. Занимался проблемами общей психологии (эволюционное развитие психики; память, внимание, личность и др.) и методологией психологического исследования. Доктор педагогических наук (1940), действительный член АПН РСФСР (1950), первый декан факультета психологии Московского государственного университета. Лауреат медали К.Д. Ушинского (1953), Ленинской премии (1963), Ломоносовской премии I степени (1976), почётный доктор Парижского и Будапештского университетов. Почётный член Венгерской АН. Ученик и редактор работ Л.С. Выготского, один из лидеров Харьковской психологической школы, создатель теории деятельности.
9. Липкина Анна Израилевна – доктор психологических наук, профессор.
10. Маркова Аэлита Капитоновна (1934) – доктор психологических наук, профессор кафедры акмеологии и психологии профессиональной деятельности РАГС, академик Международной Академии акмеологических наук.
11. Павлов Иван Петрович (1849-1936) – русский учёный, первый русский нобелевский лауреат, физиолог, создатель материалистического учения о высшей нервной деятельности и формировании рефлекторных дуг; основатель крупнейшей российской физиологической школы; лауреат Нобелевской премии в области медицины и физиологии
12. Платонов Константин Константинович (1906-1984) – отечественный психолог, доктор психологических наук и доктор медицинских наук, профессор, заслуженный деятель науки РСФСР.
13. Розенфельд Герберт (1964) – концепция деструктивного нарциссизма.
14. Щукина Галина Ивановна (1908-1994) – доктор педагогических наук, профессор кафедры общей педагогики ЛГПИ им. А.И. Герцена, занималась изучением формирования познавательных процессов учащихся.
15. Эйнштейн Альберт (1879-1955) – немецкий физик-теоретик, один из основателей современной теоретической физики, лауреат Нобелевской премии по физике 1921 года, общественный деятель-гуманист, почётный доктор около 20 ведущих университетов мира, член многих Академий наук, в том числе иностранный почётный член АН СССР (1926).
16. Эльконин Даниил Борисович (1904-198) – советский психолог, автор оригинального направления в детской и педагогической психологии.
17. Якобсон Павел Максимович (1902-1979) – отечественный психолог, доктор психологических наук (1962). С 1926 г. научный сотрудник Академии художественных наук, доцент кафедры психологии философского факультета МГУ. С 1944 г. и до последних дней был старшим научным сотрудником Института общей и педагогической психологии АПН СССР.

Давлетова Р.Р.

Развитие ритмического слуха на уроках сольфеджио и ритмики (на начальном этапе музыкального воспитания)

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Предисловие

В сфере музыкальной педагогики проблема развития чувства метроритма является одной из самых актуальных. В этом плане ритмика и сольфеджио как учебные предметы, включенные в музыкально-образовательный процесс младших школьников, во многом

К содержанию

вливают на становление первых ритмических ощущений, которые в дальнейшем получают развитие в исполнительской практике юного музыканта. В соответствии с этим выбор данной темы методического пособия вполне оправдан.

В пособии предлагаются разнообразные формы работы на уроках ритмики и сольфеджио, призванные в доступной игровой форме развить чувство метроритма у учащихся младших классов ДМШ и ДШИ. Следует отметить, что автор отдельно рассматривает региональный компонент в музыкальном образовании и адаптирует учебный материал к локальным условиям. В основном разделе пособия предлагаются три серии уроков по ритмике, где используются такие формы работы как свободное дирижирование, пластические этюды, а так же в занятия вводятся танцевальные движения, музыкальные игры, развивается творческое воображение в ассоциациях и импровизациях. В разделе «Примерные конспекты занятий (заданий) по развитию ритмического слуха на начальном этапе» предлагаются различные упражнения и задания для развития метроритмического чувства, голоса, музыкального и архитектурного слуха, адекватного восприятия музыкальных произведений. В заключении автор формирует основные выводы по работе, привлекая внимание коллег к определенным моментам в воспитании чувства метроритма, основанным на региональных особенностях ментальности учащихся. Список литературы включает основные труды и дополнительную литературу, посвященную теме работы.

Экспериментальный курс по апробации предлагаемого методического пособия был проведен в течение трех лет на базе сектора педагогической практики Якутского музыкального колледжа. На занятиях по ритмике и сольфеджио автор применяла оригинальные игровые, двигательные, пластические формы работы, вела активный творческий диалог с учениками, что способствовало развитию чувства метроритма обучающихся, а так же повышению интереса к учебному процессу и мотивации к занятиям музыкой.

Методическое пособие может быть использовано педагогами сольфеджио и ритмики начального и среднего звена музыкального образования, а так же учащимися и студентами профильных учебных заведений.

Кандидат искусствоведения, доцент,
куратор по методической работе с ДМШ, ДШИ
Якутского музыкального колледжа (училища) им. М.Н. Жиркова,
отличник культуры РС (Я)
Ч.К. Скрыбыкина

Введение

*Музыкально-ритмическое воспитание
оказывает огромное влияние на развитие воли, характера и интеллекта человека...*

Эмиль Жак-Далькроз

Современные научные исследования свидетельствуют о том, что музыка и музыкальное воспитание играют особую роль во всестороннем, полноценном развитии человека. Развитие музыкальных способностей, как и формирование основ музыкальной культуры нужно начинать с самого раннего возраста.

Воздействие музыки положительно сказывается на эмоциональном состоянии, дает возможность получить общее эстетическое, моральное и физическое развитие. Она концентрирует внимание, память, восприятие, поддерживает работоспособность, усиливая эффект выполняемых упражнений и улучшает педагогический процесс.

Педагоги-музыканты должны воспитывать у детей чуткость, восприимчивость к красоте, эмоциональную отзывчивость, научить их видеть прекрасное в окружающей жизни. Музыкальные занятия позволяют развивать общую музыкальность и творческие способности. На основе полученных детьми знаний о музыке у них формируется сначала

К содержанию

избирательное, а потом и оценочное отношение к ней, появляются начальные формы музыкального вкуса.

Музыкальное воспитание детей должно быть направлено, прежде всего, на развитие восприимчивости к языку музыки, способности к эмоциональному отклику, ассоциативному художественно-образному представлению, а также на активизацию музыкально-слуховых способностей и потребности слушать музыку.

Согласно многим ведущим зарубежным и отечественным методикам движение под музыку является одним из действенных методов развития музыкальных способностей. Кроме того, ритмика развивает координацию движений учащихся, выразительную пластику, способствует более точному восприятию музыкального образа, тренирует мышление, память, воображение, реакцию.

Развитие ритмического слуха является неотъемлемой частью в развитии музыкальности учащихся. Оно помогает вызвать желание активно и с радостью участвовать в различных видах музыкальной деятельности: восприятию музыки, пении, музыкально-ритмических движениях, игре на музыкальных инструментах, музыкально-дидактических играх и т.д.

Давыдова Е.В. определяет чувство метроритма – как «простейшее первичное проявление музыкальности, заключающееся в ощущении равномерности, подчиненному размеру и художественным задачам»; по ее мнению это «осознание и воспроизведение разных длительностей» [4, с. 16].

В основе музыкально-ритмического воспитания лежит развитие восприятия музыкальных образов и умения отразить их в движении. Двигаясь в соответствии с временным ходом музыкального произведения, мы воспринимаем звуковысотное движение, т.е. мелодию в связи со всеми выразительными средствами. Учащийся отражает в движении характер и темп музыкального произведения, реагирует на динамические изменения, начинает, изменяет и оканчивает движение в соответствии со строением музыкальных фраз, воспроизводит в движении несложный ритмический рисунок.

Необходимо также учитывать закономерности в развитии ритмического слуха, так как сама природа метроритма требует его закрепления в тех или других двигательных процессах. При игре на инструментах этому способствует моторный процесс исполнения. На уроках сольфеджио и ритмики следует использовать ходьбу, хлопки, дирижирование, тактирование и другие движения.

Музыкально-ритмическое воспитание детей и юношества в нашей стране было построено на основе ведущих положений системы Эмиля Жак-Далькроза. Над созданием современной системы музыкально-ритмического воспитания работали многие музыканты, педагоги, психологи, методисты, музыкальные руководители дошкольных учреждений. Аспекты изучения ритмического слуха представлены главным образом в музыкально-педагогических работах Н.Г. Александровой, Е.В. Коноровой, Н.П. Збруевой, В.И. Гринер, Н.Е. Кизельватер, М.А. Румер, Т.С. Бабаджанян, Н.А. Метлова, Ю.А. Двоскиной, Л.С. Генераловой, Е.Н. Соковниной, В.В. Цивкиной, Е.П. Иова, И.В. Лифиц, Т.П. Ломовой и др., позднее проблемами развития ритмического слуха занимались – Н.А. Ветлугина, А.В. Кенеман, С.Д. Руднева, И.Л. Держинская, А.Н. Зимина, М.Л. Палавандашвили, К.В. Тарасова, О.Л. Берак, М.В. Карасева; и небольшом количестве музыкально-психологических исследований: Б.М. Теплов, Л.А. Гарбер, Г.А. Ильина, К. Мышкин. Анализ данных работ, в которых с большей или меньшей полнотой освещены отдельные аспекты онтогенеза ритмического слуха, свидетельствует, с одной стороны, об очень раннем возникновении музыкально-ритмических реакций и доминировании ритма в музыкальных проявлениях детей на начальных стадиях развития музыкальности, с другой – о значительных затруднениях, которые возникают у них при выполнении, казалось бы, самых простых ритмических заданий.

К содержанию

В наше время к проблеме взаимосвязи музыки с движением, пластикой, танцем постоянно обращались и обращаются специалисты разных областей знаний – музыканты, педагоги, ритмисты, балетмейстеры.

Методическое решение проблемы музыкально-ритмических движений на уроках музыки рассматривали отечественные исследователи: Н.Г. Александрова, Н.П. Збруева, Е.В. Конорова, М.А. Румер, В.Е. Янковская, Б.В. Асафьев.

Музыкальные педагоги использовали в своей работе отдельные методы и приемы, разработанные как отечественными ритмистами, так и зарубежными педагогами-исследователями – К. Орфом, З. Кодаем и др.

Музыкально-двигательные упражнения на занятиях музыкой можно применять для физической разрядки детей, для снятия усталости. Прохлопывание ритмических рисунков (например, по карточкам в системе относительной сольмизации) не всегда сочетается с музыкой, но музыка помогает правильно осознать и воспринять ритмический рисунок, придать ему более конкретный характер и выразительность. Можно больше проявлять фантазии и выдумки при организации внеурочных форм музыкально-ритмической работы.

Если рассматривать занятие музыкой как урок искусства и исходить из целевой установки массового музыкального воспитания и образования, формирования музыкальной культуры детей, то акцент в разработке проблемы взаимодействия музыки и движения необходимо поставить на развитие природной музыкальности детей, их эмоционального отклика на музыку с помощью двигательных реакций, способности осмысленно, осознанно воспринимать и исполнять задания педагога.

Для нынешней музыкальной педагогики большой проблемой является вопрос о раннем различении и развитии музыкальных способностей. Диагностика их в настоящее время в основном идет по линии проверки точности музыкального слуха, объема музыкальной памяти, чувства ритма. Здесь мы имеем разработанные специально тесты, которые позволяют выделить из начинающих обучаться детей таких, которые показывают высокий уровень развития природных задатков.

Проверяя музыкальные данные учащегося, мы говорим о его задатках потому, что соответствующие способности в полном смысле этого слова могут проявиться только после какого-то определенного периода обучения [10, с. 16].

В нашей Республике, если опираться на народные традиции и особенности якутской музыкальной культуры, задача развития музыкально-ритмических навыков и ритмического слуха как компонента музыкальности стоит на важном месте.

Якутская народная музыка имеет свои особенности, главной из которых является свободное интонирование и ритмическая импровизация звуков. Поэтому детям, которые с детства привыкают к определенному ритмическому восприятию, очень трудно воспринимать организованную ритмичность профессиональной музыки. К тому же у маленького ребенка это происходит в течение определенного времени. Поэтому мы предлагаем использовать нетрадиционные формы обучения на занятиях по сольфеджио и ритмике (например, свободное дирижирование, пластические этюды или «пластическое интонирование», танцевальные движения, музыкальные игры, ассоциации и импровизации) и проводить специальные занятия, направленные на развитие различных представлений, умений и навыков (например, на развитие представлений о характере музыкального произведения на основе главных жанров музыки, «трех китов» Д. Кабалевского: песня – танец – марш, на развитие чувства ритма и т.д.).

Мы провели экспериментальное исследование с целью выявить эффективные условия развития ритмического слуха, углубить и дифференцировать восприятие музыки, музыкального произведения, музыкального образа, с помощью музыкально-ритмических движений (т.е. выделить средства музыкальной выразительности, определить характер музыкального произведения, показать точность ритмического рисунка мелодии и т.д.).

К содержанию

Направления нашей работы выражались в том, чтобы научить детей воспринимать развитие музыкальных образов и выражать их в движениях, согласованных с характером музыки, наиболее яркими средствами музыкальной выразительности, а также различать средства музыкальной выразительности (высокие, низкие звуки, быстрый, средний, медленный темп, громкую, умеренно громкую и тихую музыку, тембр и т.д.).

На занятиях ритмикой мы также учили детей воспринимать выразительность музыкального ритма, что помогало им целостно воспринимать все музыкальное произведение и передавать эмоциональный характер музыкального произведения со всеми его компонентами (развитием и сменой музыкальных образов, изменением темпа, динамики, регистров и т.д.) [1, с. 126].

Опытно-экспериментальное исследование проводилось в течение трех лет в условиях естественно протекающего учебного процесса на базе Сектора педагогической практики Якутского музыкального колледжа (училища) им. М.Н. Жиркова, а также дисциплин «Методика преподавания ритмики в ДМШ» и «Практика ритмики» для III-IV курсов Отделения теории музыки Якутского музыкального колледжа. В целом педагогическим экспериментом было охвачено 20 учащихся в возрасте от 5 до 8 лет, обучающихся в подготовительном и первом классе (I и II смены) и семь студентов III-IV курсов ОТМ – Тунгусова Юлия, Колесова Мария, Готовцева Мария, Какадий Алла, Барабанова Анна и Пономаренко Алина.

В ходе исследования были изучены и применены следующие методы: наблюдение, опрос, беседа, педагогический эксперимент, метод экспертной оценки, количественная и качественная обработка результатов исследования, анализ и обобщение передового педагогического опыта.

Теоретические методы включают в себя анализ психологической, музыкально-педагогической и учебно-методической литературы по проблеме исследования.

К эмпирическим методам, использованным в работе, относятся наблюдение за учебной деятельностью учащихся подготовительного и первого класса отделения фортепиано и отделения струнно-смычковых инструментов Сектора педагогической практики Якутского музыкального колледжа (училища) им. М.Н. Жиркова, анкетирование, изучение письменных и творческих работ учащихся.

Эксперимент осуществлялся в три этапа:

Первый этап (15.09.2009 г.– 31.05.2010 г.): изучалась проблема исследования, уточнялся выбор темы, производился анализ и систематизация учебно-методической литературы по проблемам исследования.

Второй этап (15.09.2010 г. – 31.03.2012 г.): анализировался уровень музыкальной подготовленности учащихся, их музыкальных способностей и ритмических навыков, отмечались положительные и слабые стороны исследования, проводился констатирующий эксперимент. В течение всего 2011-2012 учебного года проводилась экспериментальная работа с целью оценки эффективности разработанных методов по развитию ритмического слуха учащихся на уроках ритмики, осуществлялись накопление и первичная обработка полученной информации.

Третий этап (с 01.04.2012 г. по 31.05.2012 г.): проводился анализ, обобщение и систематизация накопленных материалов, интерпретация полученных результатов исследования и окончательное оформление исследования.

Практическая значимость работы: материалы и результаты исследования могут быть использованы преподавателями музыкально-теоретических дисциплин в детских музыкальных школах, школах искусств и музыкальных колледжах в целях формирования ритмического слуха на уроках ритмики и сольфеджио, что позволит быстрее добиться успеха в развитии музыкальных способностей.

Развитие ритмического слуха как основного компонента музыкальности

К содержанию

В основу нашего экспериментального исследования легла ритмика – специальная музыкально-педагогическая дисциплина, которая имеет целью активизировать музыкальное восприятие детей через движение, привить им навык осознанного отношения к музыке.

Как говорилось выше, над созданием современной системы музыкально-ритмического воспитания работали многие музыканты, педагоги, психологи, методисты, музыкальные руководители дошкольных учреждений. Ведущее место среди них принадлежит Н.Г. Александровой, а также ее ученикам и последователям – Е.В. Коновой, Н.П. Збруевой, В.И.Гринер, Н.Е. Кизельватер, М.А. Румер.

Научные исследования в области музыкально-ритмического воспитания проводили А.В. Кенеман, Н.А. Ветлугина и их ученики – А.Н. Зимина, М.Л. Палавандашвили. В практической разработке содержания и методики работы по разделу музыкально-ритмического воспитания участвовали Т.С. Бабаджан, Н.А. Метлов, Ю.А. Двоскина, С.Д. Руднева, Л.С. Генералова, Е.Н. Соковнина, В.В. Цивкина, Е.П. Иова, И.В. Лифиц, Т.П. Ломова и др.

Проблема эмоционально-двигательного восприятия музыкальной информации волновало многих педагогов и психологов. Одним из них является швейцарский педагог, пианист и дирижер Эмиль Жак-Далькроз – основатель сенсорно-моторного метода, который считал, что «ребенку сначала надо пережить то, что он впоследствии должен усвоить». В начале XX века школы Эмиля Далькроза открывались по всей Европе и в России. Как мы уже отмечали, одна из них была основана А. Дункан при Большом театре в Москве. Успехи ее учеников вскоре обратили на себя внимание и школа была приглашена в Канаду на гастроли, которые прошли с большим успехом.

Последователями Э. Далькроза в нашей стране стали профессор московской консерватории Н.Г. Александрова и ее сподвижники – В.И. Гринер, М.А. Румер, Е.В. Конова, В. Яновская и другие. В своей работе эти педагоги опирались на положения физиологии и психологии о том, что между слуховыми и мышечными ощущениями существует тесная связь. Для детей раннего возраста занятия ритмикой являются самым эффективным средством музыкального воспитания: гимнастические упражнения, танец, игра способны развить память и внимание, моторику и активное торможение, организованность и творческую инициативу, помогают растить здоровое молодое поколение.

Сейчас сенсорно-моторный метод обучения развивают и используют многие педагоги ритмики. Этому методу посвящена книга американского педагога М. Карабо – Коун «Сенсорно-моторный метод музыкального воспитания» (Нью-Йорк, 1969). В книге раскрываются два новых понятия в музыкальной педагогике. Первое понятие – обучающая окружающая среда, то есть, такая обстановка классной комнаты, которая стимулирует развитие врожденных способностей детей. Вся комната представляет собой как бы огромное наглядное пособие: нотный стан на полу, на площадке для игр изображение нот и длительностей на карточках, на шапочках детей и так далее.

Второе понятие – отождествление себя с изучаемым объектом. На каждом занятии учащиеся в играх, упражнениях отождествляют себя с каким-либо элементом музыкальной речи: нотой, длительностью, паузой, скрипичным ключом и так далее. Учащийся, играя, например, роль ноты становится на ее место в нотном стане на полу, показывает ее на своей шапочке, поет свой звук, играет, записывает на настенном нотном стане, участвует в исполнении мелодии. В этом случае зрительное и осязательное восприятие сочетаются со звуковым, поэтому различные музыкальные пособия помогают ученику уловить определенные «информативные фрагменты». При использовании подражательного метода звучание не сопровождается их записью, а при сенсорно-моторном звучащее и зримое неотделимы. Основные понятия, правила, правила нотного письма, соотношение нот друг с другом, нот и звуков усваиваются в процессе игры. Параллельно начинает развиваться музыкальное логическое мышление.

К содержанию

В нашей стране сенсорно-моторный метод получил наиболее полное развитие на уроках ритмики и сольфеджио – в их взаимодействии, взаимопроникновении. Достоинство этого метода заключается в его простоте, доступности.

На уроках ритмики сенсорно-моторный метод можно использовать при помощи наглядных пособий, например, в игре «Живое пианино», где каждому из учащихся поручается роль какого-либо звука или ступени, а затем «на живом» инструменте может быть исполнена выученная песенка, диктант, импровизация и т.д. «Вербальный эквивалент» какого-либо ритмического рисунка, то есть усвоение его через слово, становится одной из эффективных форм обучения на раннем этапе занятий музыкой.

Затем звуковое впечатление закрепляется в процессе подбора вариантов данного «вербального эквивалента», дети подбирают слова из мира животных, окружающих предметов, а затем уже переходят к ритмизации детских текстов, активно работают с ритмическими карточками.

Используемое в Подготовительных классах пособие «нотный стан» облегчает и делает занимательным нотное письмо: дети вкладывают нотами-кружочками не только звуковысотную сторону пропеваемых упражнений, мелодий, но и с помощью цвета дифференцируют их ритм.

Частью сенсорно-моторного метода является возникновение ассоциации и создание импровизации. Ассоциации – это связь между отдельными представлениями, при которой одно из представлений вызывает другое. Б. Яворский разделял все ассоциации на четыре группы: зрительные, двигательные, литературно-речевые, музыкальные. Исходя из этого, он искал и находил аналогии между различными искусствами. По Яворскому путь нахождения этих ассоциаций следующий:

- накопление впечатлений;
- спонтанное выражение творческого начала;
- импровизации (двигательные, литературно-речевые, пластические, музыкальные);
- создание оригинальных композиций.

Психологический настрой группы способствует не только усвоению материала урока, но и тому, чтобы каждый учащийся «пережил» его в игре, движении. В. Сухомлинский утверждал, что положительные эмоции, однажды пережитые учащимся в процессе обучения, в результате осознания в себе творческого начала, станут потребностью для него в дальнейшем. Многократно повторяясь, это состояние рождает радость от общения с искусством.

Учитывая потребность ребенка в движении, вызываемую ростом организма, они стремились к формированию его моторики и главное – к всестороннему развитию посредством органического сочетания движений с музыкальным звучанием.

Известно, что при помощи движения ребенок познает мир. Выполняя различные движения в играх, танцах, дети углубляют свои познания о действительности. Музыка вызывает двигательные реакции и углубляет их, не просто сопровождает движения, а определяет их сущность. С помощью различных ритмических игр и упражнений можно развить ритмический слух (чувство ритма), координацию движений, творческое воображение и фантазию учащихся.

Музыкальные способности у всех выявляются по-разному. У кого-то уже на первом году обучения все три основные способности проявляются достаточно ярко, развиваются быстро и легко. Это свидетельствует об их музыкальности. У других способности обнаруживаются позже, развиваются труднее.

Признавая динамичность, развиваемость музыкальных способностей, бессмысленно проводить какие-либо разовые испытания и на основании их результатов предсказывать музыкальное будущее учащегося. Необходимо постоянное наблюдение за учащимися с проведением диагностических срезов развития. Диагностика музыкальных способностей, тесты, срезы по всем дисциплинам позволяют судить о качественном

К содержанию

своеобразии развития каждого учащегося и соответственно корректировать содержание занятий.

Диагностика музыкальных способностей различается тем, какие способности в структуре музыкальности считаются основными. В теории и практике музыкального воспитания принята диагностика, основанная на выявлении трех основных музыкальных способностей – ладового чувства, музыкально-слуховых представлений и чувства ритма.

Эмоциональная отзывчивость на музыку (центр музыкальности) в наибольшей степени проявляется в первой и третьей способностях. Исходя из этой структуры музыкальности, важно определить показатели развитости каждой музыкальной способности в соответствии с возрастными возможностями детей.

Например, одним из показателей развитости ладового чувства являются любовь и интерес к слушанию музыки. Музыкально-слуховые представления проявляются в двух видах музыкальной деятельности: пении и подборе мелодий по слуху на музыкальных инструментах. В зависимости от возраста детей задания могут усложняться: пение хорошо знакомой мелодии с сопровождением, без сопровождения; пение малознакомой или незнакомой мелодии, несколько раз прослушанной и т.д.

К показателям развитости чувства ритма (ритмического слуха) относятся выразительность движений, их соответствие характеру и ритму музыки.

Воспитывая у детей чувство ритма, педагог повышает рациональную организацию движений, их работоспособность в быстром овладении двигательными навыками и умениями, представляющими составную часть и физического совершенствования.

Обращаясь к вопросам методики ритмического воспитания, мы должны учитывать особенности психики детей, поступающих в музыкальную школу. В какой форме, в каком преломлении учащиеся могут осваивать закономерности музыкального искусства? Юный музыкант приходит в мир труда из мира игр. Несмотря на то, что в детских садах детей готовят к этому переходу, все же, войдя в школу, они переживают крутой перелом в своей жизни.

Предметы «Сольфеджио» и «Ритмика» занимают в новой ситуации особое место: урок музыки может сохранить большое сходство с прошлыми занятиями в детском саду, чем любой другой урок. Искусство и игра имеют общие существенные черты: радостную эмоциональность, образность, моторную активность. Музыка и некоторые виды игр связывает еще и коллективность участия в них.

Существует несколько видов ритмики, которые тесно связаны с той областью движений, откуда они заимствованы. Источниками движений для ритмики принято считать физические упражнения, танец и сюжетно-образные движения.

Из физических упражнений в ритмике принимаются основные движения (ходьба, бег, подпрыгивание – поскоки), общеразвивающие (без предметов и с предметами) и строевые упражнения (построения и передвижения).

В ритмике используются несложные элементы народных плясок, хороводов, бальных танцев, которые составляют основу современных детских композиций.

Сюжетно-образные движения включают имитацию повадок животных и птиц, передвижения разного транспорта, действий, характерных для каких-либо профессий и т.д.

На основе источников движений можно выделить следующие формы работы по ритмике:

1. Музыкально-ритмические упражнения.
2. Танцы, пляски, хороводы.
3. Музыкальные игры.

Музыкально-ритмические упражнения условно подразделяются на подготовительные и самостоятельные. К первым относятся упражнения, в которых предварительно разучиваются отдельные виды движений. Так дети учатся ритмично и непринужденно выполнять «пружинку», поскоки с ноги на ногу, приемом галоп,

К содержанию

подпрыгивать на двух ногах и т.д. В дальнейшем эти движения включаются в игры, пляски и хороводы, и они служат средством выразительной передачи музыкальных образов, персонажей (зайчики, лошадки, петушки и др.).

Самостоятельных музыкально-ритмических упражнений мало. Этот тип упражнений по сравнению с предыдущим имеет более законченную форму; вместе с тем в нем еще нет того сочетания различных образов и настроений, которое характерно для игр, хороводов и танцев.

Следующий вид ритмики – танцы, пляски, хороводы. Обычно их делят на две группы: зафиксированные и свободные. К зафиксированным относятся те, которые имеют авторскую композицию движений, и педагог точно следует ей при обучении. Здесь встречаются пляски разного жанра: с элементами народного, бального танцев, хороводных построений. Особое место в этой группе занимает характерный танец – плясовые элементы в нем соответствуют движениям различных персонажей в свойственной им манере (клоуны, снежинки, котята, мишки, пингвины и др.).

К свободным танцам относятся все те пляски и хороводы, которые придумывают сами учащиеся. В них используются знакомые элементы танцев. Вначале педагог активно помогает, советует, какие движения лучше подобрать под ту или иную музыку в соответствии с ее характером, формой. Затем учащиеся создают «свою» пляску. Танцевальные упражнения являются важной составной частью ритмики, они очень любимы учащимися и выполняются с удовольствием. Танцы являются не только познавательным процессом, но и ярким эмоциональным увлечением.

Музыкальная игра (третий вид ритмики) как разновидность игровой деятельности – важный метод музыкального развития. Музыка усиливает эмоциональную сторону игры, погружает ребенка в мир сказочных персонажей, знакомит с народными традициями – все это углубляет восприятие и понимание музыкального произведения, помогает сформировать музыкально-ритмические и двигательные навыки.

Музыкальные игры делятся на игры под инструментальную музыку (сюжетные и несюжетные) и игры под пение (хороводы, инсценировки). В сюжетных играх нужно выразительно передать образы музыки, а в несюжетных – выполнить задание, связанное с общим настроением музыки, ее выразительными средствами (темп, динамические оттенки, метроритм, форма произведения).

В играх с пением композиция движений зависит от характера, образов музыки, текста. Здесь используются элементы народных плясок, разнообразных хороводных построений (парами, шеренгами, кругами, со сменой направления).

У учащихся надо воспитывать восприятие целостности каждого музыкального произведения. Естественный путь для этого – восприятие мелодии как главной носительницы содержания музыки. Осваивая музыкально-двигательный материал, учащиеся учатся вслушиваться в мелодию, запоминать ее, двигаясь напевать ее про себя. Для них должно стать естественным точно заканчивать движение вместе с окончанием музыкальной мысли – и после ходьбы или бега, и в упражнениях, исполняемых на месте, продолжать движение, пока не затихнут последние звуки музыки, четко прекращать его, если музыка заканчивается коротким громким аккордом.

Для воспитания четкой ритмичности движения большое значение имеют упражнения, которые учащиеся выполняют сообща – или держась за руки, или воплощая коллективный образ. Детей захватывает общий ритм, и их движения четко согласуются с музыкой (наиболее яркий пример – осуохай). Обычно они сами находят правильный темп и ритм своих движений, в более сложных случаях им помогает педагог объяснением или показом.

Ритмический слух, безусловно, развивается и в обучении игре на музыкальных инструментах. Чтобы сыграть мелодию по слуху, нужно иметь музыкально-слуховые представления о расположении звуков по высоте (движется ли мелодия вверх, вниз, стоит ли на месте) и ритмические представления (о соотношении длительностей звуков

К содержанию

мелодии). По мере того как дети начинают чувствовать и воспроизводить в движениях (ходьбе, хлопках) ритм музыки, им поручают самим играть на инструментах (бубне, барабане, деревянных палочках, ложках, колокольчике и т.д.). Сначала взрослый помогает детям попадать в такт музыке, потом их действия становятся все более самостоятельными.

Ребенку можно предложить сыграть знакомую мелодию (песенку) на одном звуке, при этом он должен точно воспроизвести ритмический рисунок. Для этого, пропевая мелодию со словами, можно ориентироваться на ритм стихов.

Для осознания соотношений длительностей звуков мелодии применяется моделирование их с помощью длинных и коротких палочек или обозначений, принятых в нотной записи (четверть, восьмые). Чтобы дети хорошо усвоили ритмический рисунок мелодии, можно, используя принятые обозначения, выкладывать его на фланелеграфе, записывать на доске. При этом эффективен прием подтекстовки длительностей, принятый в релятивной системе: четверти обозначаются слогом та, а более короткие восьмые – слогом ти. Широко применяется прохлопывание ритмического рисунка мелодии или воспроизведение его на музыкальных инструментах.

Прослушав в исполнении педагога любой музыкальный отрывок несколько раз, учащиеся сначала должны определить единицу пульсации, а именно: какие длительности являются здесь самыми короткими, а какие долгими (например, самая короткая – восьмая длительность). Выясняем с помощью внимательного вслушивания в темпо-, метроритм отрывка. Постепенно при последующих проигрываниях отрывка в слушательском представлении должна появиться четкая картина используемых длительностей, выверяемых найденной короткой.

Далее внимание направляется на отыскание одинаковых мелодических или гармонических структур. Обязательно следует указать, что одинаковые мотивы, появляющиеся на разных участках формы, должны быть всегда оформлены в строго одинаковых метроритмических условиях. Исключения (в классической музыке), скорее, редкость, чем правило.

Как мы уже говорили, под ритмом мы понимаем последовательность во времени относительно длинных и относительно коротких единиц. Очень ярко это проявляется в песнях (в ритмично расчлененном произнесении слов).

Дети, которые приходят в музыкальную школу обладают различным музыкальным опытом, различными задатками и различной музыкальной восприимчивостью. В качестве исходного положения нужно считать, что музыкальный слух (в том числе и ритмический) любого ребенка можно развить.

Благодаря неотделимости (друг от друга) песен и игровых движений чувство ритма (ритмический слух) у учащегося развивается в постоянной музыкальной деятельности непринужденно и планомерно [10, с. 124]. Например, равномерная пульсация проявляется в прибаутках и песнях в виде правильно повторяющихся ударов, нотируемых четвертями. Следовательно, привычные движения (шаги), сопутствующие детским играм, соответствуют пульсации четвертей.

Непрерывность пульсации во время пения подкрепляется игровыми движениями. Следует формировать у ребенка способность чувствовать равномерную пульсацию в течение продолжительного времени. С этой целью мы повторяем песни много раз подряд без перерыва.

Склонность ребенка к подражанию мы усиливаем благодаря тому, что придаем повторяющимся движениям игровой смысл. Учащийся всегда охотно вживается в игровую ситуацию. Если взмахи руки и наклоны головы превращаются то в умывание, то в расчесывание волос, то в просеивание муки, то во взмахи крыльев – движения и действия приобретают определенный смысл.

Одно и то же движение в различных играх может иметь разное значение. Например, удары сверху вниз могут обозначать разбивание орехов, трепание конопли, забивание гвоздей молотком; взмахи рук – хлопанье утки крыльями, полет божьей

К содержанию

коровки, полет орла; хлопки – удары тарелок (музыкального инструмента), щелканье орехов, гоготанье густя и т.д., и т.п.

Богатая фантазия педагога может проявиться в придумывании неисчерпаемого числа движений, вытекающих из тех или других игровых ситуаций. Не следует слишком часто изменять движения: на протяжении восьми четвертей или даже целой песни можно повторять одно и то же движение. Исключение представляют игры, где движения изменяются на каждом мотиве в соответствии с текстом [10, с. 216].

В возрасте 5-8 лет двигательные навыки у детей более развиты, чем в более младшем возрасте. Здесь можно обратиться к бесшумной ходьбе и естественным движениям. Дети уже передают равномерную пульсацию красивыми согласованными движениями. Но при этом, в песнях, начинающихся с ряда восьмых нот, необходимо сразу же взять правильный темп и не замедлять его; в противном случае за основные метрические единицы дети примут восьмые и будут отмечать их шагами.

Осознание ритма песен следует добиваться лишь после того, как учащиеся вполне уверенно станут ощущать равномерную пульсацию и в состоянии будут точно передать ее. Во время исполнения песен мы сначала можем выделить их ритм хлопками. Произносим песни в несколько замедленном темпе, с тем, чтобы дети смогли воспринять расчленение и следовать за ним. На первом этапе выбираем такой материал, в котором четверти и парные восьмые встречаются сразу же в начальном мотиве.

Например:



Ма-лень-кой ё – лоч – ке хо – лод – но зи – мой,

Из ле – су ё – лоч – ку взя – ли мы до – мой.

Если же ритмическое движение состоит из одних четвертей или одних восьмых, ребенок не получает возможности ощутить соотношение этих длительностей.

В ритмических упражнениях, кроме разнообразных игровых движений, можно использовать и такие движения, которые способствуют слуховому восприятию ритма (хлопки, постукивания); а также и такие, которые воспринимаются только зрением и мышечными ощущениями (взмахи рук, движения пальцев). Можно акцентировать ритм ногами или произнесением слогов и выполнением разнообразных движений игрового характера.

В работе над развитием ритмического слуха необходимо придавать должное значение паузам. Учащиеся должны всегда ощущать равномерную пульсацию, на фоне которой вырисовывается ритм. Паузы вначале целесообразно показывать другим движением, чем нотные длительности, чтобы отделить их друг от друга и дать почувствовать это различие в движениях.

Детям трудна бывает такая задача: петь песню про себя, а вслух выполнять один только ритм. Для этого требуется уже отвлеченное мышление, и поэтому такие упражнения проводят, когда чувство ритма (ритмический слух) у детей уже хорошо развито.

Ритмические игры и упражнения включают в себя следующие темы:

- метроритм;
- темп;
- строение музыкального произведения;
- характер (музыкальные игры);
- танцы и подготовительные танцевальные упражнения;
- ритмические этюды;
- музыкальные ассоциации (импровизации).

Слушая музыкальное произведение, мы ощущаем одновременно несколько различных метрических единиц. Работа над метроритмом на уроке ритмики идет по двум направлениям: это интуитивное восприятие на слух длительностей, ритмических

К содержанию

рисунков, метрической пульсации, ощущение сильных и слабых долей в такте – и сознательное усвоение метроритма на основе изучения музыкальной грамоты. В процессе движения под музыку учащиеся моторно ощущают длительности, их соотношение. Они начинают понимать, что на четверти, как правило, удобнее идти, а на восьмые – бежать. Например, игра «Ноты и нотки». Детям дается задание – представить себе ноты в виде ног, лапок.

Вначале интуитивно, а затем сознательно учащиеся начинают ориентироваться в ритмическом строении музыки. Несмотря на дидактический характер каждого задания, все движения должны выполняться выразительно, в характере звучащей мелодии, как бы «пропевая ее».

В соответствии с характером музыки – то веселым, живым, бодрым, решительным, волевым, жизнеутверждающим или порывистым, то грустным, задумчивым, нежным, спокойным, напевным, безмятежным – выбирается и характер движений. В одних случаях движения являются сильными, энергичными, активными, в других – мягкими, плавными, сдержанными или свободными, непринужденными. Изменение характера музыки, а также появление каких-то новых оттенков в пределах одного характера, настроения непременно влечет за собой и изменение характера движения.

Один из способов развития чувства ритма – узнавание мелодии по одному лишь ритму. Этот способ опирается на внутренний слух и на ясные музыкальные образы, запечатлевшиеся в памяти (воспринятый ритм учащийся запоминает внутренним слухом и сравнивает с другими ритмами, и в результате он вспоминает ритм знакомой песни в точности совпадающий с только что услышанным ритмом).

Работу по узнаванию песни по ритму рекомендуется строить в такой методической последовательности:

- выбираем песню с характерным ритмом, отличающим ее от других песен;
- воспроизводим ритм песни закрытым ртом (без мелодии);
- подходящим движением помогаем учащемуся вспомнить нужную мелодию;
- выделяем ритм хлопками, ударами по барабану или другими звуками (медленно, тщательно расчлняя);
- выслушиваем высказывания учащихся, называющих песни с похожим ритмом, если называют неправильно, указываем, что прослушанный ими ритм несколько иной;
- выражаем удовлетворение и в том случае, если ребенок приводит отрывок текста из середины песни, по которому он ее узнал;
- после того, как учащиеся узнают песню, обязательно следует ее спеть всем вместе, подчеркнуто выделяя ритм.

Для наибольшего успеха в усвоении ритмических формул учащимися можно использовать игру: «Эхо». Это упражнение, которое заключается в том, что педагог прохлопывает ритмические мотивы, а учащиеся, подражая, точно повторяют каждый из них. Игра эта станет привлекательной и легкой, если ребенок не только будет подражать хлопкам, но и произносить при этом вслед за педагогом короткие тексты (частушки, прибаутки, песенки и т.п.).

Мотивы, которые можно импровизировать, состоят обычно из двух тактов в размере $\frac{2}{4}$. Самыми простыми являются мотивы, построенные на чередовании восьмых и четвертей. Трудны для учащихся мотивы, содержащие паузы. Тексты ритмических мотивов следует придумывать в соответствии с обстоятельствами, с окружением, с настроением детей, со временем дня, временем года и т.д. Их следует всегда сопровождать движениями и звуками (хлопками, отстукиванием, ударами по барабану), с тем, чтобы ритм передавался также и в движениях ребенка, а указанные звуки подчеркивали ритмические фигуры.

К содержанию

Можно предложить учащимся самим придумать простые фразы и самостоятельно прохлопать их перед группой. Особенно их воодушевляет, если вопросы-ответы (фразы) включаются в игровую ситуацию.

В самом начале мы обучаем учащихся воспринимать и передавать равномерную пульсацию, позднее привлекаем внимание к ритму и научаем следить за обоими видами ритмического движения, сравнивая, различая и связывая их друг с другом.

В каком бы смысле не говорилось о развитии чувства ритма, оно всегда должно проводиться в процессе исполнения различных песен, прибауток – то есть на живой музыке. Хождение детей по кругу под барабанный бой, хлопанье в ладоши без пения – все это упражнения вне музыки. Они служат скорее отвлечению внимания и муштровке, чем активному, самостоятельному и свободному развитию ребенка.

Итак, для каждого этапа развития ритмического слуха определяются показатели и задания, которые позволяют судить о его динамике и развития музыкальных способностей. Диагностика может проводиться педагогом в течение нескольких занятий. Некоторые задания учащиеся выполняют большими группами, другие – индивидуально.

Для определения уровня развития музыкально-ритмического чувства можно предложить:

1. Прохлопать метрическую долю знакомой песни;
2. Прохлопать ритмический рисунок знакомой песни под пение педагога или собственное пение («спой песенку руками!»);
3. Воспроизвести ритмический рисунок песни шагами на месте, а затем с продвижением вперед («спой песенку ногами!»);
4. Эмоционально выразительно передать в движениях характер знакомого музыкального произведения;
5. Прохлопать ритмический рисунок мелодии, сыгранной педагогом на инструменте;
6. Передать в движениях характер незнакомого ранее произведения после его предварительного прослушивания;

Проверка проводится в индивидуальном порядке и по небольшим подгруппам. При этом можно использовать пособия, например, картинки, изображающие танцующих зверей.

Для закрепления представлений учащихся о ритмических отношениях звуков, умений точно воспроизвести заданный ритм используется музыкально-дидактическая игра «Теремок» - игра начинается словами:

Стоит в поле теремок,
Он не низок, не высок,
Вот по полю мышка бежит,
У дверей остановилась и стучит.

Педагог простукивает молоточком (карандашом, хлопками) ритмический рисунок и выкладывают нарисованную мышку на фланелеграфе. Учащиеся прохлопывают ритм и запоминают его. Точно также их знакомят с другими персонажами игры: зайкой, лисичкой, медведем.

Продолжая игру на последующих занятиях, учащиеся вспоминают ритмический рисунок зверей и прохлопывают его, затем вызывается желающий простучать любой из заданных ритмов. Если учащийся вспомнит, какому зверю принадлежит данный ритм, ему предоставляется право выложить на фланелеграфе этого зверька и прохлопать или проиграть на металлофоне его ритмический рисунок. Когда все звери будут выложены, педагог может сказать «Все звери в теремочке живут, песни поют» - предложить учащимся придумать свою песенку на слова «Все мы весело живем, дружно песни поем». Почувствовав возможность варьировать, учащиеся проявляют необычайный интерес к игре.

Как свидетельствуют наблюдения и многочисленные эксперименты, во время восприятия музыки человек совершает заметные или незаметные движения,

К содержанию

соответствующие ее ритму, акцентам. Это движения головы, рук, ног, а также невидимые движения речевого, дыхательного аппаратов. Часто они возникают бессознательно, произвольно. Попытки человека остановить эти движения приводят к тому, что, либо они возникают в другом качестве, либо переживание ритма прекращается вообще. Это говорит о наличии глубокой связи двигательных реакций с восприятием ритма, о моторной природе музыкального ритма.

Понимая, что ритм музыки теснейшим образом связан с моторикой, мышечной реактивностью человека, Далькроз попытался перевести музыкальный ритм в движение человеческого тела.

Воспитывая ритмичность посредством музыки и движения, Далькроз заметил, что его занятия положительно влияют на самочувствие, настроение учеников, исправляют недостатки физического и психического характера.

Уже в 20-е годы в нашей стране начали разрабатываться системы ритмического воспитания, специфичные для детских садов, музыкальных школ, театральных училищ и институтов, консерваторий, а также лечебных заведений.

В создании системы ритмики, рассчитанной на детей дошкольного возраста, участвовали М.А. Румер, Т.С. Бабаджан, Н.А. Метлов, Ю.А. Двоскина, позднее – Н.А. Ветлугина, А.В. Кенеман, С.Д. Руднева и другие.

В процессе музыкально-ритмических движений осуществляются как общие задачи музыкального воспитания, так и следующие специальные задачи (т.е. основные задачи ритмики):

1. Развивать музыкальность, способствовать становлению музыкально-эстетического сознания через возникновение способности чувствовать, эстетически переживать музыку в движении (т.е. развивать музыкальное восприятие, музыкально-ритмическое чувство и в связи с этим ритмичность движений).
2. Воспитывать музыкальный вкус, способствовать формированию музыкально-культурного кругозора личности [9, с.3].
3. Совершенствовать художественно-творческие способности, развивая пластику движений, их ритмичность, выразительность в тесной взаимосвязи с музыкой [Там же, с.3] (т.е. обучать детей согласованию движений с характером музыкального произведения, наиболее яркими средствами музыкальной выразительности, развивать пространственные и временные ориентировки).
4. Обучать музыкально-ритмическими умениями и навыкам через игры, пляски и упражнения.
5. Воспитывать и развивать художественно-творческие способности, инициативу, самостоятельность решений при составлении танцевальных композиций, вариантов музыкальных игр и упражнений, инсценировании песен.

Очень важно использовать в работе разные темпы упражнений, в которых развивается умение почувствовать, создать (настроиться) и удержать разные темпы. Дирижирование (тактирование) помогает нам в этом, но когда движение руки естественны, автоматизированы и отражают физическое ощущение темпа и размера. Поэтому на начальных этапах лучше не вводить схему жестов размера, а «дирижировать» свободными, произвольными движениями, отмечая лишь равномерную пульсацию долей в разных темпах.

Слуховое осознание размера в своей основе имеет простую двух- и трехдольность, воспринимаемую непосредственно при слушании музыки. Сложные размеры, например $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$, осознаются лишь в связи с другими выразительными средствами музыкального материала, прежде всего – формой, гармонией, мелодическим рисунком, фактурой. Переменные размеры легче воспринимаются в связи со словесным текстом или с особенностями самой мелодии [4, с. 59].

Планируя занятия по ритмике необходимо учитывать четыре главных направления в работе, без которых невозможно достичь «звучания» музыки в движениях:

К содержанию

1. Основное направление – совершенствование восприятия музыкального искусства через осознание его драматургии; воспитание у детей способности тонко чувствовать музыку, умения передавать в жестах, движениях стиль произведения определенной эпохи.
2. Формирование пространственных ориентировок, развитие пространственного мышления и воображения.
3. Совершенствование навыков основных движений (различные виды ходьбы, бега, подскоков, боковой галоп), выполняемых под музыку в разных музыкальных размерах – $2/4$, $3/4$, $4/4$, $3/8$.
4. Обучение элементам танца (народно-характерного, классического, современного, историко-бытового, бального); выполнение творческих заданий, используя знакомые танцевальные «па», точно подбирая пластику, жесты в соответствии с характером музыкального произведения.

Важно создать на занятиях атмосферу заинтересованности. В этом огромную помощь может оказать удачный подбор прозаических произведений и стихов, иллюстраций, проведение бесед о композиторах, об истории создания разучиваемых танцев. Занятия ритмикой окажутся полезными и интересными для детей лишь в том случае, если педагог будет помнить о том, что музыка не фон для исполняемых движений, а главное в общении с учащимся.

Вопрос о соотношении музыки и движения уже давно решен однозначно: музыке отводится ведущая роль, а движению – второстепенная. Вместе с тем специалисты сделали важный вывод: только органическая связь музыки и движения обеспечивает полноценное музыкально-ритмическое воспитание.

Так, например, в детских садах использование музыки на занятиях физической культурой, в различных музыкальных играх и танцах содействует созданию правильных представлений о характере движений, вырабатывает выразительность, точность и индивидуальность в манере исполнения упражнений.

Для детей 5-8 лет данные упражнения являются основными, базовыми при овладении двигательной культурой, так как они способствуют формированию правильной осанки, красивой походки, развитию ритмичности и музыкальности, координации движений и формированию навыков в выполнении танцевальных упражнений с музыкальным сопровождением [3, с. 3].

У детей этого возраста достаточно развита речь, они свободно высказывают свои суждения по содержанию урока, оценивают свою деятельность и деятельность товарищей. У учащихся постепенно появляется способность активного мышления. Они становятся более самостоятельными и инициативными во время обучения. Интенсивно развивается их музыкальное восприятие, оно становится целенаправленным. Учащиеся могут самостоятельно определять:

- характер музыки;
- изменение динамики;
- смену темпов в пении, игре на музыкальных инструментах;
- направление движения мелодии;
- постепенное и скачкообразное понижение и повышение звуков;
- различие звуков по высоте и длительности.

У них укрепляется, становится более устойчивой вокально-слуховая координация. Общий и музыкальный кругозор, наличие достаточного багажа представлений о жизненных явлениях (природных, общественных), определенный запас впечатлений от произведений литературы, изобразительного искусства, от праздников и развлечений способствуют развитию детской фантазии, творческого воображения. Все это положительно сказывается в игровой, танцевальной и певческой деятельности [20, с. 3].

Мы уже сказали, что музыка вызывает у любого человека моторную реакцию. Нередко эта реакция остается скрытой, выражаясь лишь в изменении мышечного тонуса.

К содержанию

И преподавателю необходимо создать условия для естественного выявления моторных реакций в движении всего тела. Это воспитывает у учащихся творческую активность, воображение, умение слушать, воспринимать, оценивать свои движения и музыкальное сопровождение.

Успех работы педагога в этом направлении будет решаться умением учащихся переживать, мыслить, запоминать и оценивать культуру своих движений и правильного восприятия музыки.

Музыкально-ритмическая деятельность ставит перед нами следующие задачи: необходимо научить детей выразительно и непринужденно двигаться в соответствии с музыкальными образами, разнообразным характером музыки, динамикой (усиление, ослабление звука), регистрами (выше, ниже в пределах одного регистра); ускорять и замедлять движение; отмечать в движении метр, метрическую пульсацию, акценты, несложный ритмический рисунок, менять движение в соответствии с музыкальными фразами; самостоятельно начинать движение после вступления.

Педагог должен добиваться, чтобы движения у учащихся были естественными, непринужденными, выразительными. И этому во многом помогают выразительные возможности музыки.

Необходимо также выработать активную реакцию на музыку, умение эмоционально, образно передать в движениях настроение, чувства, развитие сюжетной линии, которая заложена в характере программной музыки. Учащиеся должны не просто передать образ лисы, зайца, медведя и т.п. отдельными движениями, а уметь показать характер персонажа, наиболее яркие, своеобразные его повадки [11, с. 5].

У детей пяти-семи лет уже достаточно развиты двигательные навыки: они умеют ритмично ходить и бегать, исполнять отдельные танцевальные движения, способны передавать игровые образы различного характера [Там же, с. 4].

При этом следует всегда обращать внимание на выражение лиц движущихся детей, так как на них яснее всего видно, что дают детям танцевальные движения с музыкальным сопровождением [3, с. 4].

Учащиеся на начальном этапе обучения знакомят с различными жанрами музыкальных произведений (пляска, вальс, полька, марш).

Продолжая работу по слушанию музыки, педагог закрепляет понятие у учащихся о трех основных жанрах музыки (песня – танец – марш) – «три кита» [11, с. 5]. В этом возрасте они способны самостоятельно определить музыку танца и подобрать соответствующий характер движений (польки, вальса, пляски), услышать национальные интонации народных плясок и использовать элементы народных танцев в своих импровизациях.

Но все эти навыки приобретаются (нарабатываются) в процессе долгой и трудной работы с самого раннего детства. И нужно отметить, что в движениях детей под музыку постоянно наблюдается динамика.

Например, уже на первом году у младенцев устанавливаются связи музыки и движения. Однако расширение возможностей ребенка в движениях под музыку появляется только на втором году, когда он начинает ходить. В этом возрасте малыши с удовольствием выполняют простейшие движения под музыку по показу: хлопают в ладоши, делают «фонарики», топают ножками, кружатся, выполняют движение с листочком, платочками (часто неслаженно), начинают ходить за педагогом стайкой, танцуют по одному и в парах, свободно располагаясь по комнате. В младшем возрасте ребенок эмоционально откликается на музыку, что отражается в мимике, жестах. Но движения еще не точны и порой несогласованны с музыкой. Педагогу необходимо, используя личный пример и опираясь на эмоциональную отзывчивость ребенка, развивать способность слушать музыку, запоминать и выполнять несложные движения и небольшие роли.

К содержанию

А на третьем году жизни движения детей становятся более уверенными и координированными. Дети стремятся активно действовать в плясках и музыкальных играх, передавать общий характер музыки, различать двухчастную форму музыкальных произведений, передавать ритм ходьбы и бега, выполнять движения в соответствии с характером музыки в хороводе, в парах, сужать и расширять круг и т.д.

И с возрастом умения и навыки ребенка все совершенствуются и укрепляются, под постоянным контролем и с условием присутствия музыки и различных видов музыкальной деятельности не только на музыкальных занятиях, но и в повседневной жизни каждого ребенка.

Как мы уже говорили, учащиеся делают движения во время слушания музыки произвольно, часто неосознанно; это – почти непреодолимая потребность, особенно, когда в данном произведении ритмический компонент выступает ярко, акцентировано. Непроизвольные движения могут быть заменены произвольными, которые помогают лучше понимать и глубже переживать музыку.

Элементарная двигательная реакция состоит часто из неупорядоченных движений. Только если у слушателя музыкально-ритмическое чувство развито в достаточной степени, его движения будут совпадать с импульсами музыки, он будет двигаться в такт.

Для глубокого и тонкого восприятия, сопереживания, понимания музыки нужно уметь следить за агогическими оттенками: ускорениями и замедлениями темпа. Это умение можно развивать при помощи движений в темпе пульсации основных долей, или тактовых акцентов, а также фразировки.

Задачи, которые ставятся перед учащимися в процессе движения под музыку, заключаются в следующем:

1. Обратить внимание детей к восприятию ритмической выразительности в музыке и передачи ее в движениях.
2. Приобщить детей к элементарным музыкально-ритмическим движениям:
 - двигаться в соответствии с ярко выраженным характером музыки (весело плясать радостную плясовую, энергично «маршировать» под ритмичный марш и т.д.);
 - менять движения под тихую и громкую музыку (например, на тихую музыку пляшут пальчики, на громкую – ладошки);
 - различать разные по характеру части в музыке и менять движения в соответствии с разнохарактерной музыкой.
3. Приобщить к элементарным танцевальным движениям.
4. Возбудить интерес детей к первоначальным музыкально-творческим проявлениям.

На занятиях по ритмике можно наблюдать, как вялые, пассивные дети становятся активными, а возбужденные – дисциплинированными.

Уже к пяти-шести годам учащиеся не только ощущают метроритмические акценты, но и могут частично воспроизвести ритмический рисунок музыкального произведения. Так, в хороводе «На горе-то калина» (русская народная мелодия) на припев «Ну что ж, кому дело калина» дети делают четыре хлопка и три прихлопа. Это уже ритмический рисунок.

Начальный этап обучения музыки – это период накопления музыкальных впечатлений, интенсивного развития музыкального восприятия. В зависимости от возрастного развития характер музыкально-ритмической деятельности детей изменяется.

Итак, для восприятия учащимися метрических и ритмических отношений в музыке дидактика предлагает два основных приема:

- использование телодвижений;
- использование простейших ударных инструментов;

Можно по-разному относиться к этим приемам и использовать их в разной степени (с большей или меньшей интенсивностью). Указанные приемы способствуют не только формированию у учащихся ритмического слуха, но и воспитанию музыкального вкуса.

К содержанию

Итак, цель ритмического воспитания – развитие музыкальности детей, изучение разнообразных движений, проверка музыкального слуха, чувства ритма и музыкальной памяти.

Задачи ритмики:

1. Воспитать музыкально-ритмическую культуру детей, развивая их художественно-творческие способности.
2. Обогащать и развивать ритмичность движений под музыку.
3. Углублять представление об окружающем посредством музыкально-ритмической деятельности.

С постановкой педагогических задач происходит отработка музыкально-ритмических навыков:

1. Самостоятельно начать движения после вступления.
2. Самостоятельно изменять движения в зависимости от формы (2-, 3-х частная).
3. Отражать в движениях динамику (громко, тихо).
4. Отражать в движениях регистр (высокий, низкий).
5. Двигаться в медленном, умеренном и быстром темпе.
6. Подводить к выразительному исполнению танцевально-игровых образов.

В процессе занятий музыкально-ритмическими движениями укрепляется организм ребенка; развивается музыкальный слух, ритмический слух, память, внимание; воспитываются морально-устойчивые качества – ловкость, точность, быстрота, целеустремленность, вырабатываются такие свойства движения, как мягкость, пружинистость, энергичность, пластичность; улучшается осанка детей.

При этом слушание музыки тесно связано с движениями под музыку. Учащийся сам чувствует ритмическую выразительность и желает передать ее в движениях. А музыкальный ритм способствует упорядочению движения и облегчает овладение им.

Таким образом, музыкально-ритмическое движение является средством развития эмоциональной отзывчивости на музыку и чувства музыкального ритма.

Опыт показывает, что ритмическая деятельность обогащает восприятие учащегося, способствует развитию музыкальности, оказывает влияние на формирование различных психических функций.

Задача педагога состоит в том, чтобы развить в учащихся умение быстро выполнять предлагаемые им движения и, в случае надобности уметь затормозить их (т.е. развивать активное торможение), под влиянием музыки.

В педагогическом процессе необходимо учитывать индивидуальное своеобразие природных задатков каждого учащегося, а также качественное своеобразие развития музыкальных способностей.

Е.Р. Ремизовская, на основе собственного опыта и системы «Солнышко», составила работу на тему: «Развитие музыкально-ритмических способностей детей на музыкальных занятиях», главной целью, которой является: развитие творческой фантазии и воображения, а так же выразительного и эмоционального исполнения образов; умения в движении передавать настроение.

В своей работе с детьми, отталкиваясь от системы Е.Р. Ремизовской, мы используем проведение тематических занятий, с логическими переходами-связками от одного вида деятельности к другому. С помощью вопросов, требующих активизации мысли ребят, создаем поисково-игровую ситуацию, в которой учащийся может активно и самостоятельно действовать. Все занятия могут объединяться одной темой: например, «Кукла», «Медведь», «Осень» и т.д. Характерной особенностью таких занятий является то, что учащиеся становятся не пассивными слушателями, а активными деятелями. Все занятие проходит в движении, через которые ребята показывают тот или иной образ.

Необходимо использовать игровые, наглядно-зрительные, двигательные методы, делать акцент на эмоциональный настрой ребенка, его общего состояния и желания петь, танцевать.

К содержанию

Мы уже отмечали, что в раннем детстве, музыкально-ритмическая деятельность малыша, выражается в чисто импульсивной реакции на звуки музыки и отличается большой подражательностью. Активизируя ребенка для самостоятельного исполнения, мы заставляем его реагировать веселым двигательным возбуждением на плясовую мелодию и более спокойно на колыбельную. Возникают первые проявления эмоционального отклика на музыку посредством движения.

Чтобы дети лучше воспринимали музыку, чувствовали ее характер, на занятиях необходимо использовать игрушки, иллюстрации, атрибуты. Чтобы заинтересовать учащихся, «вовлечь в занятие», можно использовать быструю смену видов деятельности, вводить близкие им образы (зайка, киска, мишка и т.д.). В развитии музыкально-ритмических способностей нужно добиваться, чтобы учащиеся чувствовали метрическую пульсацию, исполняя простейшие движения (например: хлопки в ладоши, «пружинку», повороты кистями и другие).

Постепенно дети приобретают навыки правильного исполнения ритма, не только выполняя ритмические упражнения – хлопая в ладоши, притопывая ножкой, но и играя на музыкальных инструментах. Поэтому на занятиях используются колокольчики, деревянные ложки, погремушки, кубики. Развитие ритмического слуха, в дальнейшем поможет ритмично выполнять танцевальные движения, маршировать, выполнять упражнения.

Учащиеся уже на начальном этапе хорошо чувствуют темповые и динамические изменения. Они с большим желанием танцуют, играют на музыкальных инструментах. Используя различные музыкальные игры, такие как: «Кот и мыши», «Зайцы и лиса», «Курочки и петушок» и другие, на простейших образах, игровых ситуациях, выстраивается работа над координированным движением рук и ног. Также совершенствуются основные движения: ходьба под музыку, легкий бег.

Приучая учащихся слушать музыку, вслушиваться в музыкальные фразы, слышать их окончание, можно использовать следующие методы: наглядный, игровой, показа, упражнения. Для успешного развития музыкально-ритмических способностей детей можно использовать игру на детских музыкальных инструментах: металлофоны, бубны, колокольчики, барабаны, ксилофоны.

Особое внимание обращается на развитие самостоятельности учащихся, их творческой деятельности. Лучше всего это также достигается в игре, так как развитие сюжета направляет музыка, определяя изменение и характер движений. Например, музыкальная игра «Ворон» на русскую народную мелодию. Объяснив учащимся ребятам, как выполнить хороводное движение по кругу, даем им возможность, прислушиваясь к музыке, словам песни, по-своему изобразить «ворона». Если получается плохо, выполняем роль водящего, на следующем занятии можно предложить всем детям быть «воронами», упражняя их в характерной передаче образа.

Выразительности музыкально-игровых образов помогают творческие задания. Дети сами ищут движения, характерные для того или иного персонажа.

При разучивании игр, хороводов, плясок последовательно усложняя задания, нужно неоднократно повторять выученный материал, закреплять полученные знания.

Чтобы активизировать творческую деятельность детей, можно использовать и другие музыкальные игры. Например, сюжетные, где присутствуют определенные персонажи – «Сапожник», «Садовник», и несюжетные – двигаться в соответствии с характером, содержанием и формой музыкального произведения.

Выполнение творческих заданий стимулирует творческую самостоятельность ребят. Например: музыкальная игра И. Насауленко «Звездочет», развивает мышление и фантазию. Задание: придумать движение звездочета (думают, считают звезды, записывают подсчеты). Музыкальная игра Е. Ремизовской «Веселые нотки»: приучает детей слушать внимательно музыку, приседать точно в такт, выдержав паузу. Отталкиваясь от того или другого образа, на занятиях мы развиваем музыкально-

К содержанию

ритмические способности детей, умение в движениях передавать настроение и характер музыки, а также музыкальное мышление, память, фантазию.

В работе с учащимися важно использовать разнообразные и разнохарактерные пляски, танцы, хороводы, упражнения, перестроения, а также элементы бальных, классических танцев, комбинированных плясок, имеющих зафиксированные движения и свободную импровизацию. Например: пляска-игра «Собери друзей». Звучат две контрастные мелодии: первая – «От улыбки» В. Шаинского (отрывок куплета), дети идут спокойным шагом по кругу; другая – задорная, живая «Чунга-чанга» Шаинского (см. приложение № 1), свободная пляска. Обращаем внимание детей на то, чтобы движения у каждого были разные, не повторялись.

Прекрасными образцами для разучивания танцевальных элементов являются русские народные песни с движениями: «Во поле береза стояла», «По малину в сад пойдем», «А я по лугу» и т.д.

Особенное внимание уделяется симфоническим произведениям (например, «Музыкальная табакерка» А. Лядова, «Вальс» И. Брамса, «Летите голуби» И. Дунаевского, «Сладкая греза» П.И.Чайковского – см. приложение № 1). Звучание симфонического оркестра по-особенному настраивает детей, придает настроение величия, грациозности. Исполнение танцев под эстрадную музыку веселит их. Хорошо выученный и ритмично исполненный танец, поднимает эмоциональный настрой и вызывает гордость за правильное исполнение.

Музыка развивается во времени. Когда мы слушаем музыку, мы ощущаем ее пульс. Пульс музыки бьется четвертными длительностями (долями). Соответственно в одной половинной длительности по времени две четвертные. В одной целой длительности две половинные. В одной четвертной длительности две восьмые. В одной восьмой длительности две шестнадцатые. В одной шестнадцатой длительности две тридцать вторые. Все длительности относительно между собой. Таким образом, *относительной* длительностью является продолжительность данного звука по сравнению с другими. Чтобы сравнить их, надо проверить счетом или сыграть длительности ритмическим оркестром. Барабан – целая, бубен – половинные, металлофон – четвертные, треугольник – восьмые (*играем оркестр вместе с преподавателем в одном темпе*)...

При игре в ритмический оркестр, все должны считать равномерно, в одном темпе. Можно замедлить темп в оркестре, тогда получится другое произведение, т.к. длительности нот станут более продолжительными.

Абсолютная длительность устанавливается темпом (скоростью движения). Правильный темп в музыкальном произведении устанавливается с помощью метронома. Например: танец «полька» звучит в быстром темпе, а колыбельная в медленном. Абсолютная длительность звуков приводит к точному ритмическому рисунку в музыке.

Если внимательно слушать музыку, то можно легко услышать пульсацию сильных и слабых долей, определить музыкальный размер

Тактирование применяется для уточнения ритма и для развития ритмического чувства. Тактирование показывает темп, метр музыкального произведения. Мы можем дирижировать музыку польки на $2/4$, отмечая сильные и слабые доли. Тактирование способствует развитию метра в музыке, ритмического чувства, подготавливает к следующему этапу работы.

Прочитать ритмический рисунок, под которым стоят слова, легко. Слоговые обозначения ритма дают возможность не только видеть ритмическое развитие, но и слышать его.

Для творческой работы можно поделить детей на несколько групп. Одна группа – играет сопровождение, состоящее из простейших, постоянно повторяющихся остинатных ритмических фигур, другая бьет в бубен – метрические акценты, третья играет на металлофоне мелодию песни; четвертая – зрители смотрят и слушают.

К содержанию

Для ритмического ансамбля необходимо проговорить текст песни в ритме вначале в медленном темпе, потом быстрее, ритм хлопать в ладоши. Далее можно предложить пение песни, одновременно с ритмическим сопровождением под аккомпанемент фортепиано.

Наиболее сложным для восприятия является пунктирный ритм, то есть чередование относительно долгого звука и в три раза более короткого. Любой ритм с точкой вызывает затруднение.

Счет – средство организации ритма. Развитие слухового ощущения ритма полезно при контроле счетом.

Содержание экспериментального курса ритмики

В ходе нашего эксперимента был проведен курс лекций по дисциплине «Методика преподавания ритмики в ДМШ» со студентами III курса отделения теории музыки. Занятия проходили один раз в неделю и шли 2 академических часа. Обучение в музыкальном колледже дает будущим преподавателям разносторонние музыкально-теоретические знания, что позволяет им свободно ориентироваться в содержании данной дисциплины. Курс практических занятий ритмикой позволяет им приобрести навыки по данному предмету, развить координацию движений, пластичность, освоить необходимые двигательные формы, а также – более глубоко ознакомиться с репертуаром. Поэтому, объектом изучения в методике является не столько сам предмет (учебный материал), сколько педагогический процесс и его закономерности: приемы, методы, принципы.

«Методика преподавания ритмики в ДМШ» тесным образом связана со многими предметами музыкально-теоретического цикла, особенно с сольфеджио, задача которого также заключается в развитии музыкальных способностей. Ритмика, как наиболее демократическая форма приобщения к высоким художественным ценностям является доступной формой эстетического воспитания учащихся. Содержание предмета «Методика преподавания ритмики в ДМШ» составляют исторический и теоретический обзор ритмических явлений, педагогический анализ, изучение методических приемов преподавания предмета. Значительную часть времени по предмету занимают практические занятия – изучение конкретных образов музыки по заданным типам движения, музыкальное исполнение, анализ. Кроме того, большое внимание должно быть уделено анализу педагогического репертуара.

В результате изучения данного курса студенты должны:

- получить обширные знания в области истории ритмики и современных тенденциях ее развития, об организации учебно-воспитательного процесса, формах, методах, приемах обучения и воспитания;
- освоить специфические принципы ритмики, иными словами – содержание предмета;
- развить умения и навыки, необходимые для практической деятельности преподавателя ритмики.

В качестве самостоятельных занятий студентов могут быть предложены следующие формы работы:

1. Закрепление материала урока по конспекту и по учебным пособиям.
2. Изучение дополнительной литературы.
3. Подбор музыкального материала и составление композиций.
4. Анализ и исполнение выбранных этюдов, игр, упражнений

Для оценки полноты и прочности знаний учащихся, их умения применять полученные знания на практике осуществляются следующие формы контроля:

- *Текущий* – предполагает семинарские занятия и доклады по отдельным темам.
- *Итоговый* – дифференцированный экзамен по окончании всего курса обучения. Он включает:

К содержанию

- Теоретическую часть: ответы на вопросы по материалам лекций с использованием методической литературы.
- Практическую часть: подготовку и проведение отдельных упражнений с группой.

На *Государственной (итоговой) аттестации* данная дисциплина входит в комплексный экзамен по методикам, а практическая его часть показана в Открытом уроке по ритмике, на котором студент-практикант показывает все приобретенные знания, умения и навыки.

Предмет «Методика преподавания ритмики в ДМШ» достаточно новый, однако он расширяет профессиональный кругозор будущих теоретиков и вооружает их дополнительными знаниями.

Преподаватель ритмики в ДМШ и ДШИ должен помочь учащимся выявить их музыкальные и творческие способности. А так как движение как реакция на прослушанное, как творческое отображение музыки в действии свойственно детям любого возраста, то, занимаясь ритмикой, учащиеся активно участвуют в передаче характера музыки, ее темпа, динамики, ритма, формы. Они подвижны, эмоциональны, восприимчивы к музыке и многие понятия по музыкальной грамоте легче усваиваются через движение. Внимательное слушание музыки, активное и эмоциональное ее восприятие, анализ содержания и музыкально-выразительных средств и выявление их в движении – таков метод, принятый на занятиях по ритмике, дающий хорошие результаты в деле воспитания юного музыканта.

В основе курса ритмики лежит изучение тех элементов музыкальной выразительности, которые наиболее естественно и логично могут быть отражены в движении. Чтобы воспитать у учащихся способность к эмоциональному и целостному восприятию музыки, ознакомление со средствами музыкальной выразительности происходит в таком порядке:

1. Общий характер музыки.
2. Скорость музыкального движения (темп).
3. Динамические оттенки.
4. Строение музыкальной речи (форма).
5. Метроритм [7, с. 3].

Прорабатывая с учащимися материал каждой из этих тем, необходимо каждый раз привлекать их внимание к музыкально-выразительным средствам в их совокупности.

Самое существенное значение при построении курса ритмики имеет грамотный и требовательный подбор музыкального материала. Одной из наиболее характерных особенностей ритмических занятий является органическая, то есть наиболее полная, согласованность музыки и движения. Это заставляет предъявлять большие требования к подбору репертуара [Там же, с. 3].

Помимо всех требований, в каждом музыкальном примере должна быть ярко выражена та особенность музыкального текста, ознакомление с которой входит в задачу данного занятия.

Являясь педагогами-практикантами, студенты отделения теории музыки на IV курсе на занятиях по ритмике работали с учащимися Подготовительного и Первого классов отделений фортепиано и струнно-смычковых инструментов. Занятия проводились один раз в неделю по 1 академическому часу с каждой группой.

Первая серия занятий (заданий) была направлена на формирование умения воспринимать музыкальный образ и выражать его в движениях. Учащийся должен был научиться: согласовывать движения с характером музыки, выделять наиболее яркие средства музыкальной выразительности, а также различать их (например, высокие, низкие звуки, быстрый, средний, медленный темп, громкая, умеренно громкая и тихая музыка, тембр и т.д.).

На занятиях были использованы нетрадиционные формы обучения:

К содержанию

1. **Свободное дирижирование:** Ребятам было предложено представить себя в роли дирижера. Мы не добивались точного подражания дирижерской схеме, оно должно было передать в жестах фразировку, динамику, моменты кульминации, а в целом это были свободные движения руками, но с показом сильной и слабых долей. Учащиеся прослушали музыку различного характера: «Сладкая греза» П.И. Чайковского, «Мелодия» А. Рубинштейна, «Экосез» Ф. Шуберта (см. приложение № 1). Нужно отметить, что эта форма работы понравилась им больше остальных. Каждый проявил себя довольно оригинально, повторных движений практически не наблюдалось, а ритмических ошибок стало значительно меньше. Сильную и слабую долю уже не путали, хотя динамику и фразировку приходилось подсказывать.
2. **Пластические этюды:** Детям предложили изобразить под музыку определенный сюжет, как они его видят и представляют.

Примечание: «Пластическое интонирование» - один из способов, одна из возможностей «проживания» образов, когда любой жест, движение становятся формой эмоционального выражения содержания. Жест, движение, пластика обладает особым свойством обобщать эмоциональное состояние. Способность педагога найти такие обобщающие движения, которые бы выразили главное: душевное состояние, отраженное в музыке, - эта способность решает очень многое, поскольку эти движения могут стать настолько понятными, настолько «заразить» учащихся эмоциями, что отпадает необходимость в продолжительных беседах по поводу характера музыки.

Пластическое интонирование – это любое движение человеческого тела, вызванное музыкой и выражающее ее образ. Иногда оно возникает спонтанно (от «переизбытка» чувств), но, зная неразрывность музыкальной и пластической выразительности, педагог должен побуждать ребят воспринимать музыку не только слухом, но и с помощью движения.

- а). Под музыку «Кавалерийской» Д. Кабалевского (см. приложение № 1) ребята показали бег коня. Одни учащиеся подпрыгивали на стуле, другие подскочили и вприпрыжку побежали вокруг стула, третьи – стали на корточки и пытались подпрыгнуть в такт музыке.
- б). Включив вступление «Океан – море синее» к опере «Садко» Н.А. Римского-Корсакова (см. приложение № 1), учащиеся попросили изобразить море. У всех детей море получилось разное (у кого-то очень спокойное, у кого-то наоборот – бурное и беспокойное). Движения учащихся были очень выразительными, волнообразными.
- в). Покачиванием рук с воображаемыми цветами дети исполняют «Вальс цветов» из балета «Щелкунчик» П.И. Чайковского (см. приложение № 1), постепенно раскрывая ладони рук, движущихся вверх, изображают раскрывающийся бутон цветка. Педагог при этом помогает детям, раскрывая перед ними содержание (образ) произведения, направляет их движения. У некоторых учащихся получалось не очень, но все очень старались. В конце занятия ребята рассказывали о своих эмоциях (что они пережили, что им понравилось, что у них получилось легко, а что далось труднее).

Примечание: Пластические этюды или пластическое интонирование помогает учащимся ощутить протяженность фразы или несимметричность фразировки, почувствовать в пульсации характер того или иного произведения, показать особенности развития, развертывания музыки, а также проявить себя в творческом поиске. И важно при этом учитывать свободу творчества.

- г). Прослушав фрагмент из «Утра» Э. Грига, учащиеся прекрасно справляются с заданием показать движением, как показать движением развитие музыки (руки детей плавно поднимаются вверх, показывая как восходит солнце). Необходимо обратить внимание на то, насколько выразительны жесты ребят, отвечают ли они характеру музыки.

3. **Танцевальные движения:** Использование на занятиях музыки танцевального характера способствует не только освоению танцевальных движений, помогающих

К содержанию

наиболее яркому восприятию музыки, но и освоению метроритмических движений, способствующих развитию чувства ритма, а также формированию умения различать средства музыкальной выразительности (высокие, низкие звуки, быстрый, средний, медленный темп, громкую, умеренно громкую и тихую музыку, тембр и т.д.), определять форму произведения.

Примечание: танцевальные движения используются не только в танцах, но и во многих упражнениях и играх. Таковы упражнения в танцевальной форме и музыкальные игры, в которых дети свободно пляшут, выбирая танцевальные элементы по своему желанию. Очень важно обогатить детей запасом этих движений, научить их двигаться технически грамотно, легко, естественно, выразительно. Овладев танцевальными элементами, учащиеся смогут составлять их комбинации, придумывать несложные пляски. А приобщение детей к творчеству – одна из важнейших задач ритмики.

а). Детям можно предложить прослушать русскую народную песню «Калинка», которая основана на контрасте ее частей: лирический запев и плясовой припев.

В запеве детям предложили исполнить фразировку движением плавной раскрывающейся руки (направо – налево) с соответствующим поворотом головы, а в припеве дети на пружинящих ногах подчеркивают стуком каблучков ритмическую пульсацию, исполняют ритм мелодии («топотушки»), вприсядку и т.п. Звучание припева сопровождалось также хлопанием в ладоши и стуком карандашей по столу.

Дети ясно видели разницу в звучании каждой части, тем более что они сопровождалась разными по характеру движениями.

Примечание: Движения должны быть связаны с мелодией, служить как средство передачи ее характера, как воплощение музыкально-двигательного образа. При исполнении движений под музыку русских плясок и хороводов, то есть под музыку определенного музыкального и ритмического склада, характер движения изменяется. Главное, чтобы учащиеся почувствовали и передали общий характер русской пляски, ту манеру и осанку (выходку), с которой исполняются все ходы и плясовые движения; задор и веселье соединяются в пляске с достоинством, сдержанностью и скромностью.

При работе над русскими ходами можно использовать простейшие элементы хороводных композиций – не только круговой хоровод, но и змейку, ходьбу под воротца и т.д.

б). На музыке вальса из балета «Медный всадник» Р. Глиэра (см. приложение № 1), дети стоят в кругу и руками, поднятыми вверх, производят широкие маховые движения, как бы изображая волны: руки то активно падают вниз, скрещиваясь перед лицом, то взлетают в стороны вверх. Педагог повторяет музыкальный фрагмент, произвольно меняя динамику с *f* на *p*, в соответствие, с чем меняется амплитуда взмаха рук.

в). Детям исполняют марш из оперы «Фенелла» Ф. Обера (см. приложение № 1), произвольно перемещая звучание в разные регистры. Соответственно этому дети маршируют в исходном регистре – обычным шагом, в верхнем регистре – на носках, руки и голова тянется кверху, в низком – полуприсев, наклонившись вперед, руки за спиной.

г). К подготовительным танцевальным упражнениям относится пример «Маленький танец» Н. Александровой. В первой части в первом такте произведения дети энергично делают два шага к центру круга (исходное положение – по кругу, держа руки на поясе). Во второй части учащиеся двигаются поскаками с ноги на ногу по кругу вправо, держась за руки. Затем прохлопывают ритм в ладоши, встав лицом к центру. При повторении музыки выполняются те же движения.

Таким образом, танцевальные движения органической частью входят в уроки ритмики, при этом они используются как отдельные элементы танцев, так и как целые танцевальные композиции.

4. **Музыкальные игры:** Образные упражнения и музыкальные игры или ритмические этюды являются наиболее интересными для детей видами музыкально-ритмической деятельности. Они создают широкую возможность для

К содержанию

развития художественно-творческих способностей у учащихся – проявление фантазии, выдумки, активности, инициативы. Обучение двигательным навыкам проводится в увлекательной форме. Учащиеся изображают отдельных персонажей – сказочных или реальных, отражают в соответствующих движениях повадки животных, птиц, а также трудовые действия людей, подражают физкультурникам, солдатам, передают бег автомобиля, поезда, падения самолета и т.д. Элемент драматизации заставляет детей перевоплощаться, находить характерные движения, жесты и мимику.

Примечание: Ритмические этюды и игры – наиболее сложный вид работы по ритмике, в котором суммируются все приобретенные учащимися знания и навыки. Основой для ритмического этюда служит законченное музыкальное произведение, и в движении получают отражение его содержание, динамическая линия и архитектура. При разучивании ритмических этюдов необходимо добиваться возможной для детей данного возраста чистоты, точности, выразительности движений. Ритмические этюды могут иметь самое разнообразное содержание: игра, действия с предметами, инсценировка песен, танцевальная постановка.

а). Игра «Зайцы и лиса» - помогает учащимся научиться передавать характерные особенности персонажей игры, согласуя свои движения с характерным ритмическим рисунком. Дети – «зайцы» стоят полукругом. На расстоянии шести-восьми шагов от них на коврике лежит «лиса» и делает вид, что спит. Движения «зайцев» характерные – они хлопают «лапками» с правой стороны, потом с левой, три раза подпрыгивают на месте на двух ногах, движения можно повторить. Затем «зайцы» медленно присаживаются и поднимаются, глядя на лису, пляшут, используя знакомые плясовые движения. «Зайцы» приближаются к «лисе» прыжками на двух ногах, в ритме музыки. Один «заяц» дотрагивается до «лисы», и она шевелит «лапками», «зайцы» отбегают на свои места. Движения можно повторить. На последних восьми тактах «лиса» вскакивает и догоняет «зайцев».

Примечание: Для того, чтобы музыкальная игра или пляска могли выполнять свои воспитательные цели, необходимо научить детей владеть своим телом, координировать движения, согласовывать их с содержанием музыки.

5. Ассоциации и импровизации:

а). Прослушав музыку П.И. Чайковского «Песенка без слов», учащиеся отображают ее характер движениями: одни идут в любом направлении спокойным шагом (четвертными длительностями), другие «гуляя» изображают сбор цветов, третьи – медленно кружась, делают различные движения руками.

б). Музыкальная разминка «Деревья»:

Между различными формами работы можно предложить учащимся выйти из-за парт и поиграть в деревья. Ребята представляют, что они деревья – большие, зеленые, с красивой листвой. Поднимают руки – это теперь их ветки, которые раскачиваются от ветра (дети раскачивают руками под звучащую музыку).

Затем им предлагают представить, что дует легкий ветерок. Он их сильно не раскачивает, но кончики веток все-таки немного раскачиваются (дети слегка покачивают кистями рук).

А теперь вдруг подул сильный ветер, и ваши ветки раскачиваются полностью (дети широко размахивают руками в такт музыки).

И вдруг началась гроза с сильным-сильным ветром! Таким сильным, что деревья наклоняются из стороны в сторону (дети раскачиваются верхней частью корпуса).

Но вот гроза закончилась, и снова подул легкий приятный ветерок, деревья у нас после дождя свежие, снова полные сил (дети возвращаются к исходному покачиванию кистями рук).

К содержанию

Вторая серия занятий (заданий) была направлена на развитие представлений о характере музыкального произведения (на основе главных жанров музыки, «трех китов»: песня – танец – марш):

Дети прослушивают поочередно (на трех уроках) три пьесы разных жанров, обговаривают их различия, сопоставляя друг с другом.

1 занятие: на первом занятии дети маршируют под музыку («Марш» Т. Ломовой, см. приложение № 1). По окончании музыки у них спрашивают, как называют музыку, под которую можно маршировать. Затем просят их привести в пример музыку, которую они хорошо знают и под которую тоже можно маршировать.

Примечание: Упражнение «Маршируем!» можно использовать на каждом уроке. Цель данного упражнения познакомить учащихся с бодрым, энергичным характером маршевой музыки, добиваться четкости, ритмичности шага. Маршировать необходимо начинать с левой ноги и останавливать шаг точно в конце пьесы. На уроке обязательно разбирается характер марша. Если в произведении имеется вступление, лучше начать движение с главной темы. Прослушав вступление, учащиеся могут отметить хлопком начало ходьбы, с окончанием музыки – сказать «стоп».

Педагог должен показать образец активного решительного шага, объяснить основные требования к правильному выполнению этого вида ходьбы: корпус устремлен вперед, тяжесть тела падает на переднюю часть ступни, руки энергично работают, голова приподнята. Необходимо следить, чтобы при ходьбе дети не стучали пятками, сохраняли хорошую осанку, соблюдали интервалы между собой.

Под марш дети могут идти вдоль стен, по кругу, в рассыпную. Целесообразно давать ходьбу по подгруппам, чтобы учащиеся учились наблюдать и оценивать движения своих друзей, исправлять ошибки. Так, некоторые учащиеся прижимают руки к корпусу (взмах руки должен идти от плеча), у других при ходьбе корпус отклоняется назад (они идут с пятки, тем самым тормозя устремленность движения вперед – назад). Когда большинство учащихся научится маршировать правильно, можно частично исключать и включать музыку, чтобы учащиеся умели сохранять взятый темп ходьбы без музыки.

2 занятие: второе занятие начинается с прослушивания пьесы танцевального характера (Александров: «Вальс», см. приложение № 1). У детей спрашивают, что они будут делать под эту музыку. Затем учащиеся с педагогом вспоминают прошлое занятие, дети говорят, что они делали на том уроке и как называют музыку, под которую можно маршировать. Выясняем, что музыка, которую мы слушали сегодня, маршировать не позволяет, а танцевать под нее можно. Затем педагог с детьми вспоминает танцы, о которых они слышали (называют: хоровод, современные танцы, вспоминают трепак с прошлых занятий). Просит детей потанцевать под Вальс (одни кружатся, другие плавно качаются из стороны в сторону, третьи начинают шагать с приставлением шага).

3 задание: на третьем занятии вспоминаем, что мы делали на предыдущих занятиях. Дети рассказывают о том, как маршировали под марш, и танцевали под музыку вальса. Рассказываю им о том, что мы прошли с ними два жанра, которые используются в музыке для сочинения различных произведений. Потом говорю, что существует еще и третий жанр – песня. Начинаем вспоминать, какие песни бывают (называют: грустные, веселые, колыбельные, для мамы, о весне и т.д.). Потом добавляю, что песни поются со словами. Прошу принести к следующему уроку любимую песенку.

Третья серия занятий (заданий) направлена на развитие чувства ритма. Здесь также используются нетрадиционные формы обучения, о которых говорилось выше.

Примерные конспекты занятий (заданий) по развитию ритмического слуха на начальном этапе

(задания и предлагаемые формы работы можно использовать на разных уроках, меняя музыкальное произведение и задачи)

К содержанию

1. Песня-упражнение для развития голоса и музыкального слуха «В школу»

Программное содержание: закреплять умение детей различать долгие и короткие звуки; отмечать длительности движением руки (горизонтально коротким и длинным – перед грудью). Точно интонировать, удерживать интонацию на одном звуке.

Ход: песня исполняется на одном звуке. Педагог исполняет прибаутку на фортепиано (см. приложение № 1). Затем предлагает детям узнать и отметить движением руки долгие и короткие звуки, прохлопать песню и спеть.

Всем нам нет семи лет,
В класс нам рано идти.
Год пройдет, и потом
Все мы в школу пойдем.

На последующих занятиях дети узнают и называют песню-прибаутку по сыгранной, спетой мелодии, по хлопкам, по ритмическому рисунку, графически выложенному на доске в виде длинных и коротких полос. А также не только поют, но и играют эту попевку на металлофоне, фортепиано и других детских музыкальных инструментах.

2. Формы работы по узнаванию характера музыки и средств музыкальной выразительности

Программное содержание: научить детей целостно воспринимать музыку в тесной взаимосвязи ее характера с жанровой принадлежностью, воспринимать динамические оттенки как способ выражения характера музыки, ощущать роль темпа и его изменений, воспринимать ритм как организующее начало в музыке. Передавать в хлопках и движении ритмический рисунок произведения.

Примечание: Характер музыки создается целым комплексом музыкально-выразительных средств. Во многом он зависит от темпа, то есть скорости музыкального движения. Темп, избранный композитором, обусловлен содержанием произведения, воплощаемым в нем настроением. Отклонение исполнителя от темпа ведет к искажению замысла, характера произведения. Знакомство с темпами и их названиями происходит на уроках по специальности. Педагоги ритмики закрепляют эти понятия у учащихся в движении.

После того, как тему прошли, можно поиграть в игру «Кто в каком темпе движется». Можно попросить учащихся написать по-итальянски – в каком темпе движется: черепаха (*adagio*), кролик (*moderato*), ласточка (*andante*), велосипед (*allegretto*), машина (*allegro*), самолет (*vivo*), ракета (*presto*) и т.п.

Задание 1. Пьеса «Лиса» из музыки к сказке «Кот-Котофейч»:

Ход: прослушать пьесу (см. приложение № 1), определить ее метр и продирижировать под музыку. Прохлопать ритмический рисунок, а затем, изображая лису, пройти мягко, осторожно, воспроизводя ритмический рисунок.

Задание 2. Этюд:

Ход: прослушать пьесу (см. приложение № 1), определить ее метр. Прохлопать ритмический рисунок. Шагать под музыку, воспроизводя ритмический рисунок, свободно, как бы прогуливаясь, в разных направлениях: по кругу, по одному, парами, врассыпную, вперед, назад, на месте (кружение). Останавливаться нужно точно в конце фразы (такты 4, 8, 12, 16), при этом оставлять свободную ногу сзади, не приставляя ее к опорной ноге.

Задание 3. «Вечер на лугу»:

Ход: прослушать пьесу (см. приложение № 1), обратить внимание на разные длительности, встречающиеся в ритмическом рисунке мелодии, а также на изменения в динамике и темпе. Прохлопать ритмический рисунок, передавая силой хлопков динамические оттенки. Следить за точным прохлопыванием триолей. Затем детей просят пройти на мягкой подушечке стопы, воспроизводя ритмический рисунок, на фразы,

К содержанию

звучащие на *p*; на всей стопе – на фразы, звучащие *mf* и на высоких полупальцах – на фразы *pp*. Необходимо следить, чтобы дети точно реагировали на замедление в темпе.

Задание 4. «Сицилийская песня» Р. Шумана:

Цель – научить учащихся реагировать на внезапное изменение темпа музыки, переключаясь с ходьбы на бег врассыпную.

Ход: под звучащую музыку дети идут по кругу с левой ноги (шаги плавные, с носка), руки опущены, размер шага – равен одной четвертной. Постепенно переходят на бег, выполняя ритмический рисунок и легко подпрыгивая вверх. При смене фактуры и метра учащиеся бегут врассыпную (бег – легкий, шаг равен одной восьмой). Руки кладут на пояс. Можно использовать следующие движения: остановившись, ритмично хлопать в ладоши, подняв руки вверх (хлопки равномерные, восьмушками), в конце можно прохлопать ритмическую фигуру и вовремя остановиться. Необходимо обратить внимание учащихся на изменения динамики и темпа музыки, работать над плавностью шага, легкостью бега врассыпную (дети должны занимать все свободное пространство, не наталкиваясь друг на друга).

3. Задания, направленные на умение узнавать характер произведения и его музыкальный образ

Программное содержание: научить детей передавать характер произведения, его музыкальный образ. Развить творческие способности детей.

Задание 1. «Старинная французская песенка» из «Детского альбома» П.И. Чайковского:

Ход: прослушать пьесу (см. приложение № 1), определить ее метр, характер, образ. «Пропеть» музыку руками, как бы передавая мелодию из одной руки в другую. Необходимо следить за изменением динамики и проводить глазами «поющую» руку.

Задание 2. «Маленький командир» С. Майкапара:

Ход: прослушать пьесу (см. приложение № 1), определить ее метр, характер, образ, продирижировать под музыку, отмечая жестами легато (связное звучание) и стаккато (отрывистое звучание). Передать в движении бодрый, решительный характер пьесы.

Задание 3. «Мелодический вальс» М.И. Глинки:

Ход: прослушать пьесу (см. приложение № 1), определить ее метр, характер, образ. Передать движениями рук искрящуюся, как фейерверк, музыку I и III частей, грациозно-сдержанное трио диктует иные – благородно-торжественные движения.

4. Задания, направленные на умение различать оттенки настроений в музыке и передавать их в движениях

Программное содержание: учить детей внимательно вслушиваться в звучание музыки, различать варианты исполнения одного и того же музыкального произведения и передавать оттенки настроений в движениях.

Задание 1. «Песенка» Д. Кабалевского:

Ход:

Педагог: Я сыграю вам пьесу Д.Б. Кабалевского, которая называется «Песенка» (см. приложение № 1). Ее можно напевать с разным настроением – спокойным, грустным или беззаботным. Когда человек напевает какую-нибудь мелодию, он выражает свои чувства. Я сыграю вам эту пьесу два раза немного по-разному, с разным настроением, а вы постарайтесь уловить его.

Исполняет: в первом варианте интерпретации – мелодия звучит напевно, спокойно, нежно, мягко, немного грустно. В кульминации – напряженно, требовательно. Темп пьесы неторопливый, фразировка смягченная. Во втором варианте исполнения пьесы темп более оживленный, динамика и фразировка выпуклы, с внутренним напряжением. Песенка звучит взволнованно, беспокойно, встревожено.

К содержанию

Дети: Первый раз песенка звучала спокойно, ласково, немного грустно, а второй раз более тревожно.

Педагог: Молодцы! Каждый раз, когда исполнитель играет какое-нибудь произведение, он ищет свою интонацию. При этом он внимательно выполняет все указания композитора. Но одно и то же произведение можно сыграть чуть-чуть медленнее или чуть-чуть тише, с разной окраской звучания – более спокойной или встревоженной.

Точно так же чтец, читая стихотворение, отбирает интонации голоса, окрашивает их разным настроением, и одно и то же произведение может прозвучать восторженно, спокойно, нежно, грустно, в зависимости от избранной интонации. Настроение, которое передается голосом, зависит от силы, громкости голоса, темпа речи, окрашенности интонаций голоса определенным чувством. Читает стихотворение А. Фета с разным настроением, разным характером интонаций:

Чудная картина,
Как ты мне родна:
Белая равнина,
Полная луна,

Свет небес высоких,
И блестящий снег,
И саней далеких
Одинокий бег.

Исполняя музыкальное произведение, так же можно найти несколько интонаций, и оно будет звучать по-разному. (Играет два варианта трактовки «Песенки»). Вы услышали, что первый раз песенка звучала спокойно, задумчиво, мечтательно нежно, а второй раз – взволнованно, устремленно. Но на протяжении пьесы настроение ее тоже менялось. В первом варианте она была то просветленной, нежной (играет начало), то тоскливой, обиженной, просящей, грустной (играет 5-8-й такты). Кульминация звучит настойчиво, напряженно (исполняет 9-12-й такты). Потом появляются вопросительные, неуверенные интонации мелодии, а аккорды аккомпанемента звучат зыбко (играет 13-14-й такты). В конце песенка грустная, нерешительная (играет 15-16-й такты).

Чтобы понять смысл произведения, важно внимательно вслушиваться в музыку, стараясь уловить, как меняются ее настроения.

Задание 2. «Боевая песенка» Д.Б. Кабалевского:

Ход:

Педагог: Сегодня вы услышите еще одну пьесу Д. Кабалевского «Боевая песенка» (см. приложение № 1). Я сыграю вам ее дважды по-разному, а вы попробуйте услышать, как меняется характер ее звучания.

Исполняет пьесу в двух разных вариантах интерпретации: в первом варианте ее характер боевой, решительный, смелый, активный, настойчивый. Динамика на протяжении всей пьесы остается достаточно громкой. Характер звуковедения энергичный, волевой. Во втором варианте исполнения звучность не превышает указанной композитором в начале пьесы динамики *mf*. Избирается более тревожная интонация звуковедения. Тогда характер пьесы становится встревоженным, беспокойным, настороженным, осторожным. Модуляцию в VI ступени в 12-м такте, передающую характер тревоги, следует прослушать, подчеркнув линию басов, на общей негромкой звучности.

Дети: Первый раз музыка звучала четко, громко, была боевая, смелая, а второй раз – звучала более таинственно, тише. Это пограничники или разведчики ночью у костра поют свою боевую песню.

Педагог: Какие вы молодцы! А сейчас я сыграю вам две пьесы Кабалевского «Песенка» и «Боевая песенка», а вы скажите, какая из них похожа на марш. (Играет фрагменты).

К содержанию

Дети: «Боевая песенка»

Педагог: Да, давайте промаршируем под эту музыку, передавая ее характер в ходьбе. Я буду играть ее по-разному, а вы будете шагать так, как подсказывает вам музыка – смело, решительно или с опаской, осторожно, тихо ступая, чтобы остаться незамеченными. (Исполняет пьесу в разных вариантах, дети шагают под музыку).

5. Задания, направленные на умение узнавать форму произведения по смене характера музыки

Программное содержание: учить детей сравнивать контрастные произведения одного жанра, различать форму музыкальных произведений, видеть смену характера музыки, различать оттенки настроений. Развивать у детей умение передавать смену характера музыки в движениях, рисунках (несюжетном рисовании).

Примечание: С самого начала занятий педагогу необходимо требовать, чтобы учащиеся точно начинали движение вместе с музыкой. Если в музыкальном произведении нет вступления, движение следует начинать и заканчивать по команде педагога. Когда учащиеся хорошо познакомятся с произведением, они должны самостоятельно заканчивать свое движение вместе с концом музыкальной части или фразы [7, с. 6].

Задание 1. «Вальс» И. Брамса и «Сентиментальный вальс» П.И. Чайковского:

Ход:

Педагог: Я сыграю вам два произведения одного жанра - вальсы И. Брамса и П.И. Чайковского (см. приложение № 1). Они отличаются по характеру (играет оба произведения). Один окрашен светлыми, спокойными тонами (исполняет фрагмент вальса И. Брамса), а другой – грустными, печальными (Чайковский). Но между этими пьесами есть и черты сходства. Оба вальса медленные и нежные. (Снова играет фрагменты).

Сейчас я дам вам две карточки разного цвета: светлую, нежно-розовую – ее вы поднимите, когда услышите нежный, спокойный вальс И. Брамса и более темную серо-голубую – вы поднимите, когда будет звучать печальный, жалобный «Сентиментальный вальс» П.И. Чайковского.

Можно предложить детям несюжетное рисование цветовыми пятнами под музыку вальсов, свободные творческие двигательные импровизации. На последующих занятиях можно сравнить другие вальсы и попросить детей передать их характер в движениях.

Задание 2. «Гавот» С.С. Прокофьева:

Ход:

Педагог: Сегодня мы послушаем с вами гавот С.С. Прокофьева (см. приложение № 1). На прошлых уроках я рассказывала вам, что гавот появился как сельский хороводный танец, энергичный и праздничный. В гавоте С.С. Прокофьева чувствуются эти настроения. Музыка четкая, ритмичная, изящная. Вначале пьеса звучит тяжело, увесисто, важно, торжественно. (Исполняет фрагмент). А в середине танца по-другому. Какая она? (Исполняет фрагмент).

Дети: Тихая, отрывистая, шутивная.

Педагог: Да, средняя часть звучит легко, шутивно. В аккомпанементе слышим повторяющиеся звуки, которые напоминают монотонную игру волынки – сельского инструмента (Исполняет отдельно аккомпанемент). Отрывистая, нежная мелодия похожа на звучание народных дудочек, свирелей. (Играет 1-19-й такты средней части). Исполняя народные танцы, музыканты часто варьировали мелодию, изменяли ее при повторениях – такова народная традиция. Так и в гавоте С.С. Прокофьева. При повторении мелодия варьируется, украшается затейливыми подголосками. (Играет 9- 17-й такты средней части).

Потом вновь звучит музыка первой части гавота, но ее характер меняется. Какая она теперь? (Играет третью часть).

Дети: Легкая, шутивная, отрывистая.

К содержанию

Педагог: Да, при повторении мелодия из тяжеловесной, энергичной (Играет фрагмент первой части пьесы) превращается в очень изящную, галантную, легкую (играет фрагмент третьей части). В басу слышны шуточные, игривые украшения (играет фрагмент). Постепенно музыка затихает (звучит окончание пьесы и весь гавот целиком). А теперь послушайте эту пьесу в исполнении оркестра (Звучит запись).

Задание 3. «Шествие кузнециков» С.С. Прокофьева:

Знакомя учащихся с понятием «музыкальная фраза», следует отбирать музыкальные примеры с простым и ясным построением фраз. Цель этого упражнения – различать музыкальные фразы, одинаковые по длине и отмечать прыжком конец музыкальной фразы. Необходимо обратить внимание на четкость и ритмичность музыки (пунктирный ритм придает ей остроту), отметить количество музыкальных фраз, проследить за их длиной (отрывок из пьесы состоит из четырех одинаковых по длине музыкальных фраз, заканчивающихся остановкой).

Можно попросить детей хлопнуть в ладоши в конце каждой музыкальной фразы.

6. Задания, направленные на закрепление ритмических формул (фигур)

Задание 1. Якутский танец № 1 Полины Ивановой:

На музыку якутского композитора Полины Ивановой можно предложить следующее ритмическое упражнение – танец для изучения синкопы и закрепления ритмической фигуры (группа четырех шестнадцатых). Учащиеся стоят в две шеренги напротив друг друга, и ступают на вторую восьмую каждой доли.

Примечание: Учащиеся должны сразу почувствовать, что движение и музыка в каждом упражнении, игре, танце связаны с содержанием и формой. Для этого восприятие музыки и двигательная реакция на нее должны протекать одновременно. Только при этом условии возникает целостный музыкально-двигательный образ.

Приемы ознакомления учащихся с новым материалом разнообразны. Но, независимо от того, пользуется педагог объяснением или показом, учащиеся сразу начинают двигаться, одновременно вникая в музыку. Выражение музыки через действие усиливает эмоционально-моторную реакцию детей, придает ей конкретный образный смысл.

Заключение

В ходе проведенного эксперимента мы пришли к выводу, что развивать музыкальные способности ребенка, в частности его ритмический слух – задача и музыкальных педагогов, и родителей.

Во-первых, мы предлагаем использовать на занятиях сольфеджио и ритмики индивидуальный подход к каждому ребенку. То есть проводить не только коллективные формы работы, но и индивидуальные занятия с отдельными детьми, которым трудно дается освоение навыками и умениями.

Во-вторых, необходимо учитывать специфические особенности якутской музыкальной культуры и больше опираться на развитие именно ритмического слуха у учащихся с самого начала воспитания юного музыканта.

В-третьих, применять на занятиях музыки наглядный материал, дидактические пособия, направленные на усвоения метроритмических навыков, с условием учета психофизиологических особенностей учащихся 5-8 лет.

В-четвертых, использовать нетрадиционные формы работы не только на занятиях музыкой, но и вне занятий.

Музыка и движение становятся неотъемлемой частью урока только в том случае, когда, «давая выход двигательной активности учащихся в «свободном дирижировании», «пластическом интонировании» музыки, педагог направляет эту активность в сторону углубления восприятия, развития музыкальной культуры учащихся, их воображения,

К содержанию

стремления к самовыражению, способности перевоплощаться и даже создавать пластические образы.

Нужно добавить, что в последние годы заметно активизировалась работа по приобщению детей к культуре своего народа. На занятиях ребята знакомятся с произведениями устного народного творчества, музыкальным фольклором, народными играми, принимают участие в народных праздниках.

Перед педагогами ставится задача найти такие формы и методы работы с детьми, чтобы доступно и увлекательно познакомить учащихся с важнейшими понятиями народной философии и педагогики. Народная мудрость гласит: «Когда я слушаю – узнаю, когда делаю – запоминаю».

Таким образом, учащийся должен быть не просто слушателем, но и активным участником процесса познания.

Влияние развития ритмического слуха у детей на общий уровень развития музыкальности чрезвычайно велико, а сопровождение слушания музыки и изучения музыкальных произведений музыкально-ритмическими движениями, соответствующими по характеру эмоциональной окраске музыки значительно облегчает их восприятие и осознание.

В нашем исследовании подтвердилось, что ритмический слух формируется в процессе систематических занятий, а музыкальный ритм легче усваивается благодаря использованию нетрадиционных форм обучения, уровень его развития значительно улучшился после проведенного эксперимента.

Задача педагога через «музыкальное движение» воспитывать у учащихся умение слушать, воспринимать, оценивать музыку, развивать из них будущих чутких слушателей и любителей музыки, черпающих в ней вдохновение, радость, поддержку, пробуждать в них художников.

На уроках ритмики и сольфеджио следует также обращаться к изобразительному искусству и литературному творчеству (картины, стихотворения, содержание текстов песен, импровизации). Принцип тождества и контраста открывает педагогу возможность проводить аналогии, делать сопоставления в поисках новых форм работы.

Список используемой литературы

1. Бырченко Т., Франио Г. Хрестоматия по сольфеджио и ритмике. – М.: Издательское объединение «Композитор», 1993. – 200 с.
2. Ветлугина Н.А. Музыкальное развитие ребенка. – М.: Музыка, 1968. – 320 с.
3. Ветлугина Н.А., Кенеман А.В. Теория и методика музыкального воспитания в детском саду. – М.: Музыка, 1983.
4. Давыдова Е.В. Методика преподавания сольфеджио. – М.: Музыка, 1986. - 225 с.
5. Заводина И. Методическое пособие по ритмике: для 3-го класса ДМШ. В двух тетрадях – М.: Музыка, 1999. – 63 с. и 132 с.
6. Зимина А.Н. Основы музыкального воспитания и развития детей младшего возраста: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. – 304 с.
7. Конорова Е.В. Методическое пособие по ритмике: Занятия по ритмике в первых и вторых классах ДМШ. Выпуск 1. – М.: Музыка, 1972. – 114 с.
8. Конорова Е.В. Методическое пособие по ритмике: Занятия по ритмике в третьих и четвертых классах ДМШ. Выпуск 2. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. – 103 с.
9. Коренева Т.Ф. Музыкально-ритмические движения для детей дошкольного и младшего школьного возраста: В 2 ч. – Учеб.-метод. пособие. – (Воспитание и дополнительное образование детей). – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – Ч. 1. – 112 с.

К содержанию

10. Лифиц И.В. Ритмика: Учеб. пособие для студ. сред. и высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 1999. – 224 с.
11. Музыка и движение (упражнения, игры и пляски для детей 6-7 лет): Из опыта работы муз. руководителей дет. садов. / Авт.-сост.: С.И. Бекина, Т.П. Ломова, Е.Н. Соковнина. – М.: Просвещение, 1984. – 288 с.
12. Радынова О.П., Катинене А.И., Палавандишвили М.Л. Музыкальное воспитание дошкольников: Пособие для студентов пед. ин-тов, учащихся пед. уч-щ и колледжей, муз. руководителей и воспитателей дет. сада. – М.: Просвещение: Владос, 1994. – 223 с.
13. Радынова О.П. Музыкальные шедевры: Авторская программа и методические рекомендации. – М.: Гном-Пресс, 1999. – 80 с.
14. Радынова О.П. Песня, танец, марш: Конспекты занятий и развлечений по 2-й теме программы «Музыкальные шедевры» с детьми 6-7-лет. – М.: «Издательство ГНОМ и Д», 2000. – 144 с.
15. Ригина Г.С. Уроки музыки в начальных классах. – М., 1979.
16. Слепневы А. и Дм. Руки в музыке искупай: Мелодии здоровья. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2000. – 256 с.
17. Тарасова К.В. Онтогенез музыкальных способностей. – М.: Сов. композитор, 1988. – 218 с.
18. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. // Избр. труды: в 2 т. – М.: Педагогика, 1985. – 398 с.
19. Утренняя гимнастика под музыку. – М.: Просвещение, 1984. – 244 с.
20. Франио Г., Лифиц И. Методическое пособие по ритмике: для 1 кл. ДМШ. – М.: Музыка, 1987. – 118 с.
21. Шушкина З. Ритмика: Учебное пособие для вокальных отделений музыкальных училищ [Текст]. Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1976. – 80 с.
22. Э. Жак-Далькроз. Ритм. – М.: Классика-XXI, 2002. – 248 с.: илл.

Приложение № 1

Указатель музыкальных произведений

Музыка русских композиторов

1. **Аренский А.** Спи, дитя мое, усни // Франио Г., Лифиц И. Методическое пособие по ритмике для 1 класса ДМШ. – М., 1987.
2. **Александров А.** Вальс // Конорова Е.В. Методическое пособие по ритмике, выпуск 1. – М., 1972.
3. **Александрова Н.** Маленький танец.
4. **Глинка М.И.** Мелодичный вальс // Конорова Е.В. Методическое пособие по ритмике, выпуск 1. – М., 1972; Коренева Т.Ф. Музыкально-ритмические движения для детей дошкольного и младшего школьного возраста. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001.
5. **Глиэр:**
Вальс соч. 31 № 6 // Франио Г., Лифиц И. Методическое пособие по ритмике для 1 класса ДМШ. – М., 1987; Конорова Е.В. Методическое пособие по ритмике, выпуск 1. – М., 1972.
Маленький марш // Конорова Е.В. Методическое пособие по ритмике, выпуск 1. – М., 1972
Вальс из балета «Медный всадник»
6. **Дунаевский И.** Летите голуби.
7. **Ломова Т.** Марш // Коренева Т.Ф. Музыкально-ритмические движения для детей дошкольного и младшего школьного возраста. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001.
8. **Лядов А.** Музыкальная табакерка.

К содержанию

9. **Майкапар С.** Маленький командир.
10. **Кабалевский Д.Б.**
Песенка
Боевая песенка
Кавалерийская
11. **Петров А.** Песенка о дружбе// Франио Г., Лифиц И. Методическое пособие по ритмике для 1 класса ДМШ. – М., 1987.
12. **Прокофьев С.С.** Гавот // Конорова Е.В. Методическое пособие по ритмике, выпуск 1. – М., 1972.
13. **Римский-Корсаков Н.А.** Вступление «Океан – море синее» к опере «Садко» .
14. **Рубинштейн А.** Мелодия.
15. **Слонов Ю.** Полька// Конорова Е.В. Методическое пособие по ритмике, выпуск 1. – М., 1972.
16. **Чайковский П.И.**
«Детский альбом»: «Сладкая греза», «Болезнь куклы», «Старинная французская песенка».
«Мазурка» // Конорова Е.В. Методическое пособие по ритмике, выпуск 1. – М., 1972.
Балет «Щелкунчик»:
Трепак // Франио Г., Лифиц И. Методическое пособие по ритмике для 1 класса ДМШ. – М., 1987.
Марш // Коренева Т.Ф. Музыкально-ритмические движения для детей дошкольного и младшего школьного возраста. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001.
Вальс цветов.
Сентиментальный вальс.
Песенка без слов // Конорова Е.В. Методическое пособие по ритмике, выпуск 1. – М., 1972.
17. **Шайнский В.** От улыбки, Чунга-чанга.
18. **Шостакович Д.Д.** Тема нашествия первой части Седьмой симфонии.
Русские народные песни
 1. Во поле береза стояла.
 2. По малину в сад пойдем.
 3. А я по лугу.
 4. Калинка.

Музыка зарубежных композиторов

 1. **Брамс И.** Вальс.
 2. **Григ Э.** Утро.
 3. **Мильман М.** «Лиса» из музыки к сказке «Кот-Котофеич» // Коренева Т.Ф. Музыкально-ритмические движения для детей дошкольного и младшего школьного возраста. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001.
 4. **Обер Ф.** Марш из оперы «Фенелла».
 5. **Равель М.** Болеро.
 6. **Шитте Л.** Этюд // Коренева Т.Ф. Музыкально-ритмические движения для детей дошкольного и младшего школьного возраста. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001.
 7. **Шуберт Ф.** Экосез // Шукшина З. Ритмика. – М., 1976; Франио Г., Лифиц И. Методическое пособие по ритмике для 1 класса ДМШ. – М., 1987; Конорова Е.В. Методическое пособие по ритмике, выпуск 1. – М., 1972.
 8. **Шуман Р.** Сицилийская песня // Франио Г., Лифиц И. Методическое пособие по ритмике для 1 класса ДМШ. – М., 1987.

Прибаутка на фортепиано.
«Вечер на лугу».

Список рекомендуемой литературы для педагогов-музыкантов

1. Аркин Е.А. Ребенок в дошкольные годы. – М.: Педагогика, 1968. – 122 с.
2. Аргунов И.А. Социальное развитие якутского народа [Текст]. – Новосибирск: Академия, 1985. – 75 с.
3. Бабаджанян Т.С. Музыкальное воспитание детей раннего возраста. – М.: Музыка, 1967. – 192 с.
4. Баринаева М.Н. О развитии творческих способностей ученика [Текст]. – Л.: Педагогика, 1961. – 365 с.
5. Басов М.Я. Движения под музыку. /В кн.: Избранные психологические произведения. – М., 1975. – С. 147-149.
6. Берестова В.И. Комплексное освоение лада на начальном этапе обучения [Текст] / В. Берестова. – Якутск: ЯГУ, 2004. – 15 с.
7. Бонфельд М.Ш. Введение в музыковедение: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 224 с.: ноты.
8. Божович Л.И. Личность и ее формирование в детском возрасте. – М.: Педагогика, 1968. – 116 с.
9. Бырченко Т., Франио Г. Хрестоматия по сольфеджио и ритмике. – М.: Издательское объединение «Композитор», 1993. – 200 с.
10. Ветлугина Н.А. Музыкальное развитие ребенка. – М.: Музыка, 1968. – 320 с.
11. Ветлугина Н.А., Кенеман А.В. Теория и методика музыкального воспитания в детском саду. – М.: Музыка, 1983.
12. Виноградов Г., Красовская Е. Занимательная теория музыки. – М.: Сов. композитор, 1991. – 192 с.
13. Выготский Л.С. Педагогическая психология. / Под ред. В.В. Давыдова. – М.: Просвещение, 1991. – 267 с.
14. Выготский Л.С. Педагогическая психология [Текст]. – М., 1996. С. 123.
15. Давыдова Е.В. Методика преподавания сольфеджио. – М.: Музыка, 1986. – 225 с.
16. Заводина И. Методическое пособие по ритмике: для 3-го класса ДМШ. В двух тетрадях – М.: Музыка, 1999. – 63 с. и 132 с.
17. Зиминая А.Н. Основы музыкального воспитания и развития детей младшего возраста: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. – 304 с.
18. Зиминая А.Н. Народные игры с пением: Практическое пособие для воспитателей дошкольных учреждений, учителей начальной школы, студентов педагогических вузов и колледжей. – М.: «Издательство ГНОМ и Д», 2000. – 64 с.
19. Зиминая А.Н. Большой хоровод. Музыкально-дидактические игры: методическое пособие для детей дошкольного возраста. / Общ. ред. Т. Дормидонтовой. – М.: Композитор, 1993. – 48 с.
20. Зиминая А.Н. Инсценирование песен на музыкальных занятиях с детьми 4-7 лет: Практикум для педагогов. – М.: Издательство ГНОМ и Д, 2001. – 32 с.
21. Зиминая А.Н. Образные упражнения и игры в музыкально-ритмическом развитии детей 4-8 лет: Практикум для педагогов. – М.: ООО «Издательство ГНОМ и Д», 2001. – 32 с.
22. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности [Текст]. – М.: Таланты-XXI век, 2004. – 496 с.
23. Ковальчук Я.И. Индивидуальный подход в воспитании ребенка. – М.: Педагогика, 1981. – 212 с.
24. Кольцова М.М. Двигательная активность и развитие функций мозга ребенка. – М.: Наука, 1973. – 326 с.

К содержанию

25. Колодницкий Г.А. Музыкальные игры, ритмические упражнения и танцы для детей: Учебно-методическое пособие для педагогов. – М.: Гном-Пресс, 2000. – 64 с.
26. Комиссарова Л.Н. Костина Э.П. Наглядные средства в музыкальном воспитании дошкольников. – М.: Композитор, 1986. – 215 с.
27. Конорова Е.В. Методическое пособие по ритмике: Занятия по ритмике в первых и вторых классах ДМШ. Выпуск 1. – М.: Музыка, 1972. – 114 с.
28. Конорова Е.В. Методическое пособие по ритмике: Занятия по ритмике в третьих и четвертых классах ДМШ. Выпуск 2. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. – 103 с.
29. Коренева Т.Ф. Музыкально-ритмические движения для детей дошкольного и младшего школьного возраста: В 2 ч. – Учеб.-метод. пособие. – (Воспитание и дополнительное образование детей). – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – Ч. 1. – 112 с.
30. Лифиц И.В. Ритмика: Учеб. пособие для студ. сред. и высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 1999. – 224с.
31. Майкапар С.М. Музыкальный слух, его значение, природа, особенности и метод правильного развития. – Петроград: «Якорь». 1915. – С.151.
32. Макшанцева Е.Д. Скворушка. Сборник музыкально-речевых игр для дошкольного возраста. – М. АРКТИ, 1999. – 104 с.
33. Мельникова Л.И., Зимина А.Н. Детский музыкальный фольклор в ДОУ (на примере земледельческих праздников): Пособие для методистов, воспитателей и музыкальных руководителей. – М.: Гном-Пресс, 2000. – 88 с.
34. Металлиди Ж. Перцовская А. Мы играем, сочиняем и поем: Сольфеджио для 1 класса детской музыкальной школы: Учебное пособие. – Ленинград: Всесоюзное изд. «Советский композитор» Ленинградское отд., 1989. – 90 с.
35. Музыка и движение (упражнения, игры и пляски для детей 6-7 лет): Из опыта работы муз. руководителей дет. садов. / Авт.-сост.: С.И. Бекина, Т.П. Ломова, Е.Н. Соковнина. – М.: Просвещение, 1984. – 288 с.
36. Музыкально-двигательные упражнения в детском саду. 3-е изд. – М.: Музыка, 1991. – 136 с.
37. Музыкальные сказки и игры. / Сост. Кашмина. – М.: Владос, 2000. –145 с.
38. Музыкальная грамота: для детей, кн.1, изд.11-е. – Ленинград: Музыка, 1984. – 125 с.
39. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972.
40. Никитин Б.П., Никитина Л.А. Мы, наши дети и внуки. – 3-е изд. доп. – М.: Мол. гвардия, 1989. – 303 с.
41. Педагогика раннего возраста по программе «Кроха»: Учебное пособие для студентов ср. пед. уч. зав. / Под ред. Г.Г. Григорьевой, Н.П. Котовой, Д.В. Сергеевой. – М., 1998.
42. Петрушин В.И. Музыкальная психология: Учеб. пособие для студентов и преподавателей. 2-е изд. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с.
43. Петрушин В.И. Музыкальная психотерапия: Теория и практика: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений [Текст]. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. – 176 с.
44. Петрушин В.И. Слушай. Пой. Играй: Пособие для муз. самообразования. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. – 272 с.
45. Пой, пляши, играй от души! Русские народные хороводы, пляски и игры: Методическое пособие для музыкальных руководителей. Выпуск 1. / Сост. Федорова. – С.-П.: Детство-Пресс, 2001. – 88 с.
46. Радынова О.П., Катинене А.И., Палавандишвили М.Л. Музыкальное воспитание дошкольников: Пособие для студентов пед. ин-тов, учащихся пед. уч-щ и

К содержанию

- колледжей, муз. руководителей и воспитателей дет. сада. – М.: Просвещение: Владос, 1994. – 223 с.
47. Радынова О.П. Музыкальные шедевры: Авторская программа и методические рекомендации. – М.: Гном-Пресс, 1999. – 80 с.
48. Радынова О.П. Песня, танец, марш: Конспекты занятий и развлечений по 2-й теме программы «Музыкальные шедевры» с детьми 6-7-лет. – М.: «Издательство ГНОМ и Д», 2000. – 144 с.
49. Ригина Г.С. Уроки музыки в начальных классах. – М., 1979.
50. Руднева С., Фиш Э. Ритмика. Музыкальное движение. – М.: Просвещение, 1972. – 334 с., илл.; ноты.
51. Слепневы А. и Дм. Руки в музыке искуapai: Мелодии здоровья. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2000. – 256 с.
52. Тарасова К.В. Онтогенез музыкальных способностей. – М.: Сов. композитор, 1988. – 218 с.
53. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. // Избр. труды: в 2 т. – М.: Педагогика, 1985. – 398 с.
54. Утренняя гимнастика под музыку. – М.: Просвещение, 1984. – 244 с.
55. Учите петь детей: Песни и упражнения для развития голоса у детей 6-7 лет: Кн. Для воспитателя и музыкального руководителя детского сада. / Сост. Т.М. Орлова, С.И. Бекина. – М.: Просвещение, 1988. – 143 с.
56. Франио Г., Лифиц И. Методическое пособие по ритмике: для 1 кл. ДМШ. – М.: Музыка, 1987. – 118 с.
57. Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика [Текст]. – М.: Советский композитор, 1983. – 280 с.
58. Цейтлин Б.Л. По ступеням музыкальных знаний: Учеб. пособие для учащихся подготовительных групп. – М.: Композитор, 1994. – 47 с.
59. Шушкина З. Ритмика: Учебное пособие для вокальных отделений музыкальных училищ [Текст]. Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1976. – 80 с.
60. Эльконин Д.Б. Психология игры [Текст] – 2-е изд. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. – 360 с.
61. Э. Жак-Далькроз. Ритм. – М.: Классика-XXI, 2002. – 248 с.: илл.
62. Этносоциальное развитие РС (Я). Потенциал, тенденции, перспективы. – Новосибирск: Академия, 2000. – 110 с.
63. Юдина Е.И. Мой первый учебник по музыке и творчеству: азбука музыкально-творческого саморазвития [Текст]. – М.: Музыка, 1997. – 165 с.

Денисова С. Ю.

История фортепианного искусства, ремонт клавишных инструментов. Сборник лекций по учебной дисциплине (часть 1)

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Пояснительная записка

Сборник лекций учебной дисциплины «История фортепианного искусства. Ремонт клавишных инструментов» составлен в соответствии с Государственными требованиями к минимуму содержания и уровню подготовки выпускника по специальности 073101 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов) Фортепиано.

Цель пособия - формирование наиболее полной ориентировочной основы для последующего самостоятельного усвоения студентами учебного материала по дисциплине «История фортепианного искусства. Ремонт клавишных инструментов».

Задачами данного пособия являются:

К содержанию

- развитие у студентов аналитического мышления, способности освоения дополнительного материала;
- формирование умений пользоваться методической литературой, ориентироваться в новых учебных пособиях;
- усвоение знаний о закономерностях интерпретации произведений композиторов различных стилей;

Сборник лекций – методическое пособие, в компактной форме отражающее материал учебного курса, читаемого определенным преподавателем. Учебно-методическое пособие составлено для самостоятельной работы студентов, в нем собран материал из различных методических источников. Лекции дают систематизированные основы научных знаний по дисциплине, концентрируют внимание обучающихся на наиболее сложных узловых вопросах, стимулируют их активную познавательную деятельность и формируют их творческое мышление. Повышению познавательной активности студентов способствует построение лекций на основе таких принципов как целостность, научность, доступность, сознательность, системность, наглядность. В методическое пособие входят:

- приложение, в котором собраны материалы для оценки качества знаний и усвоения теоретического материала;
- музыкальный материал, необходимый для закрепления теоретических знаний и проведения музыкальных викторин по пройденным темам.

Курс лекций соответствует календарно-тематическому плану и рабочей программе учебной дисциплины; в них используется научная терминология. В содержании лекционного материала раскрывается рациональное сочетание методических приемов традиционной истории фортепианного искусства.

Метод проведения занятий – лекционный, с проведением семинаров и прослушивание, в дальнейшем обсуждением, музыкальных ауди и видеозаписей.

Раздел I. История фортепианного искусства

Тема 1. Общественные предпосылки формирования клавирной культуры. Импровизация как основа исполнительского искусства XVI -XVIII веков. Клавесин и клавикорд

История клавирно-фортепианной культуры имеет более чем пятисотлетнюю давность. В соответствии с принятой общеисторической периодизацией ее можно подразделить на несколько периодов. Первый из них простирается примерно до французской революции 1789 года, положившей начало утверждению капитализма в экономически передовых странах Европы. Этот период еще не был временем развития фортепианной культуры, он должен быть назван периодом клавирного искусства, так как в эту эпоху получило распространение клавишно-струнные инструменты (клавесин, клавикорд, позднее - фортепиано), собирательное название которых было клавир. Первые клавишно-струнные инструменты возникли в эпоху Возрождения. Развитие капиталистического производства и буржуазных отношений, вызвавшее коренной переворот во всех областях жизни, не могло не повлиять и на судьбы музыкального искусства. Разраставшиеся еще со времен средневековья города становились не только очагами торговли и производства, но и культурными центрами. В связи с общим ростом культуры горожан в их быту все больше начала распространяться светская музыка. Светская музыка сделалась неотъемлемой частью быта знати и богачей. Существенные изменения претерпела в новых условиях и церковная музыка. Церковь, пытаясь привлечь к себе массы, включала в песнопения интонации широко бытующих народных песен. Таким образом, и в быту горожан, и в среде привилегированных классов, и даже в церкви заметно усилилась роль светского, мирского начала. Необходимость воплощения новых образов светского искусства

К содержанию

вызвала формирование новых музыкальных жанров: возникла опера, началось интенсивное развитие инструментального искусства.

Для данного периода, вплоть до конца XVIII века, характерна поразительная разносторонность музыкантов. В те времена не было еще разделения их на композиторов, исполнителей и педагогов. Как правило, музыканты владели не одним, а несколькими инструментами. Исполнитель в этот период не рассматривался лишь как посредник между автором и слушателем. Исполнение, согласно воззрениям той эпохи, было неотделимо от сочинения музыки и должно было сохранять с ним органичное единство. Этот синтез осуществлялся в импровизации, являющейся основой исполнительского искусства. В народном творчестве импровизация существовала с незапамятных времен. Сказатели былин, рапсоды, средневековые странствующие музыканты - все это не только исполнители, но и авторы или соавторы исполняемых произведений. В XVI - XVIII столетиях органисты и клавиристы были вынуждены часто прибегать к импровизации. Искусно симпровизировать произведение на заданную тему считалось высшим достижением исполнителя. Своеобразной формой импровизации был в прежние времена и аккомпанемент. Импровизатор рассматривался как композитор высшего типа, ставился бесконечно выше исполнителя, который в состоянии играть только заученные ноты. Способность импровизировать рассматривалась как искусство, которому, конечно при наличии определенных данных, можно и должно было выучиться. Обучение импровизации находилось в неразрывной связи с обучением сочинению и теории музыки.

В начале описываемого периода существовали две разновидности клавишно-струнных инструментов: клавесин и клавикорд. Клавесин (от латинского слова *clavis* - ключ, отсюда название - клавиша) - инструмент клавишно-щипковый. Струна на нем приводится в колебание перышком или язычком. Звук клавесина - блестящий, но относительно мало певучий и не поддающийся значительным динамическим изменениям: при игре на этом инструменте характер прикосновения к клавише и степень давления на нее мало отражаются на силе звучания. Для того чтобы придать клавесину динамически более разнообразное звучание, мастера XVII - XVIII веков строили инструменты с двумя клавиатурами - клавиатурой *forte* и клавиатурой *piano*. Их располагали террасообразно, одна над другой. На более усовершенствованных клавесинах усиление звучания при помощи выдвижения специальных штифтов. Этот способ динамических изменений широко применялся в клавирном исполнительстве. На клавесинах XVIII века были специальные регистры, придававшие звуку различную тембровую окраску. Регистры приводились в действие рычажками. Для большего тембрового разнообразия на некоторых клавесинах устраивалась дополнительная 3-я клавиатура с какой-либо характерной тембровой окраской, чаще всего напоминающей лютню. Большие, концертного типа инструменты, назывались во Франции - клавесин, в Италии - клавичембало, или просто чембало, в Англии - арпсихордом, в Германии - фдюгелем. Клавесины меньших размеров - спинет, эпинет, в Англии - верджиал. Клавикорд существенно отличался по конструкции от клавесина. Звук на нем извлекался путем касания струны металлической пластинкой, поэтому звук в динамическом отношении был более разнообразным. Лучше воспроизводилось *legato*, но сила звука заметно уступала клавесину. Исполнение сочинений И.С.Баха, Скарлатти, Ф.Куперена на клавесине обогащают наше представление о музыке этих композиторов.

Тема 2. Влияние органной и лютневой культуры на клавирное искусство. Важнейшие клавирные школы XVI -XVII веков

На протяжении XVI - XVII веков клавирное искусство постепенно приобретало индивидуальные черты. В конце 16 века встречаются попытки разграничить органное и клавирное искусство. Джироламо Дирута - автор одного из значительнейших

К содержанию

трактатов «Трансильванец» - противопоставлял клавир органу как светский инструмент инструменту церковному. Правда, еще в 18 веке профессии органиста и клавириста обычно не разделялись. Орган теряет свой светский характер и становится культовым инструментом. Клавесин, напротив, начал быстро вытеснять орган из области светской музыки. В чем же сказались влияние органного искусства на клавирное? Это, прежде всего использование авторами клавирных сочинений органной полифонии и монументального инструментального стиля. В 17 веке из всех инструментов орган считался наиболее пригодным для воспроизведения образов «высокого» искусства. Действительно, ни один инструмент не мог соперничать с органом в мощи и разнообразии звучания, ни один из них не был способен передавать так ярко чувство торжественности, возвышенности, величия. Именно в органном искусстве зародился тот монументальный стиль, который достиг наивысшего расцвета в сочинениях И.С. Баха. Стиль этот - параллель барокко в живописи и архитектуре - начал формироваться еще у органистов 16 века в произведениях, носивших название токката. Токката - от итальянского глагола *toccare* - касаться, подразумевает касание клавишей. Токкаты писали большей частью для органа, на котором они звучали особенно импозантно.

Иного типа связи были у клавирного искусства с лютневой культурой. В 16 веке лютня получила широкое распространение в домашнем быту. Лютневая литература состояла преимущественно из небольших песенно-танцевальных пьес. Мелодия их основывалась на бытующих интонациях. Уже в 16 веке лютнисты нередко объединяли танцы парами – обычно: медленный 2-х дольный и более подвижный 3-х дольный (например, павана и гальярда). Это послужило подготовительным этапом к развитию сюиты. В ту же эпоху в лютневой музыке распространяются вариационные сочинения, получившие впоследствии большое распространение в клавирной культуре. Близость лютневой и клавирной музыки была в те времена настолько значительной, что нередко одни и те же произведения исполнялись и на том и на другом инструменте. На протяжении 17 века клавир постепенно вытеснял лютню и в 18 веке фактически занял ее место. Большое значение для распространения клавира имело широкое внедрение в европейскую музыку практики генерал-баса, что было связано с интенсивным развитием гомофонии. В гомофонной музыке взамен равноправия голосов господствовал ведущий голос, а бас имел важную функцию основы гармонии, вследствие чего он получил название генерального или генерал-баса. Часто композитор выписывал лишь мелодию и бас (этот последний называли поэтому *basso continuo*, то есть непрерывный бас). Практика игры по генерал-басу получила широчайшее распространение в ансамблевом исполнении. Всевозможные виды аккомпанемента в 17 - 18 столетиях основывались на искусстве импровизационного сопровождения ведущего голоса по генерал-басу. Роль этого аккомпанирующего баса обычно поручалась клавесину. Клавирист, исполнявший партию *continuo*, являлся не только аккомпаниатором. Эту партию часто играл руководитель ансамбля - капельмейстер или дирижер оркестра. Распространение генерал-баса способствовало также тому, что клавир начали широко использовать в педагогической практике.

В истории клавирной музыки 16-17 веков важную роль сыграло несколько национальных школ. Среди органно-клавирных школ в эпоху позднего Возрождения и раннего барокко выделялись испанская и итальянская школы.

Крупнейший представитель испанской школы - Антонио де Кабесон (1510-1566). Слепой от рождения, он достиг высокого мастерства в сочинении музыки для клавишных инструментов и в игре на них. Многие годы Кабесон работал при дворе испанских королей, он внес значительный вклад в развитие полифонических и вариационных жанров органно-клавирной музыки. С его именем связана разработка жанра тьенто (*tiento* по испански - осязание, ощупывание) - инструментальной пьесы

К содержанию

имитационного склада, предшественницы фуги и инвенции. Вариации Кабесона считаются первыми образцами вариаций для клавишных инструментов.

Итальянская школа была представлена в 16 столетии именами Андреа и Джованни Габриели, Меруло, Дируты и др. Наиболее выдающийся итальянский органист 17 века - Джироламо Фрескобальди (1583-1643). Из сочинений Фрескобальди для органа прежде всего следует упомянуть о токкатах. В предисловии к ним автор подчеркивал импровизационный характер исполнения этой музыки; он рекомендовал ее играть свободно в отношении ритма и искать в ней прежде всего «чувства». Интересны клавирные миниатюры Фрескобальди, которые он называл «арии для пения на чембало». В самом заглавии была предвосхищена одна из важнейших тенденций будущего развития клавирного и фортепианного искусства - пение на инструменте. Трактат Дируты «Трансильванец» предназначался не только для органа, но и для клавесина. Большое внимание Дирута уделял переключиванию для органа партий вокальных и оркестровых голосов, а также разукрашиванию хора. Автор «Трансильванца» различает манеру игры на разных клавишных инструментах: если на органе клавиши нажимают, то на клавесине необходимо ударять по ним. Очагами музыкальной культуры в 17 веке были также богатые города Нидерландов.

Высокой степени совершенства достигло производство клавишных инструментов. Клавесины работы мастеров Рюккерсов из Антверпена слыли лучшими по всей Европе не только в 17, но и в 18 столетии. Ценный вклад внесла в инструментальное искусство 17-го века творческая деятельность выдающегося амстердамского органиста Яна Питерсона Свелинка, одного из создателей органно-клавирной фуги.

В силу благоприятных общественных условий светское инструментальное искусство получило интенсивное развитие во Франции и в Англии. Здесь сформировались клавирные школы в собственном смысле слова и получили интенсивное развитие клавирные жанры, связанные с бытовой музыкой, с традициями лютневого искусства: во Франции - танцевальная сюита, в Англии - вариации. Во Франции в XVII веке образовалось мощное абсолютистское государство; его расцвет относится к царствованию Людовика XIV. Придворная жизнь, накладывавшая отпечаток и на быт дворянства, включала в себя как неотъемлемую часть светское музицирование. Большое значение приобрел в жизни французского общества танец. Эта атмосфера создала благоприятную почву для раннего развития инструментальных танцевальных форм (сюиты).

Основателем французской клавесинной школы считается Жак Шампньон (Шамбоньер). Он выступал как клавесинист при королевском дворе. У Шамбоньера было немало учеников; наиболее выдающийся из них - Луи Куперен - первый представитель рода Куперенов. Школа Шамбоньера сыграла значительную роль в формировании клавесинной сюиты, достигшей своей вершины в творчестве И.С. Баха. Зрелая «классическая» сюита представляет собой цикл, основные части которого составляют две пары контрастных танцев: аллеманда - куранта и сарабанда - жига, располагающиеся именно в такой последовательности. Танцы эти различного происхождения и характера.

Аллеманда - немецкий танец четырехдольного размера с небольшим затактом. «Танец для выхода» - аллеманда имела плавный неторопливый характер.

Куранта - итало-французского происхождения. Она отличалась от аллеманды трехдольным размером и более оживленным движением, которое все же оставалось плавным, текучим. Куранта имела обычно небольшой затакт.

Сарабанда - самый медленный танец сюиты, испанского происхождения, чаще всего - скорбного, величавого, иногда патетического характера. Сарабанда имела трехдольный размер и обычно аккордовую структуру, затакта в ней не было.

К содержанию

Последний номер цикла - жига, танец английского происхождения, наиболее подвижный танец сюиты. Ее «прыжковый» характер обычно передавался пунктирным ритмом и скачками в мелодии. Сочинялись жиги большей частью в трехдольном и шестидольном размерах.

Помимо этих основных танцев, циклу иногда предпосылалось вступление нетанцевального типа - прелюдии, увертюры, токкаты. В сюиту включались и другие танцы - обычно между сарабандой и жигой. Среди вставных танцев чаще всего встречались менуэт, гавот и буре.

Менуэт - танец более позднего происхождения, стал едва ли не самым популярным танцем, выразителем духа «галантного века». Его пластика, состоявшая из церемонных поклонов и реверансов, была классическим выражением стиля рококо. Размер менуэта - трехдольный, танцевали его «маленькими шажками».

Гавот и буре - танцы французского происхождения. Оба они четырехдольные и имеют затакты: гавот - две четверти, буре - одну. Характер того и другого, особенно буре, - активный, подвижный.

В XVII веке в связи с начавшимся процессом размежевания органного и клавирного искусства появляются руководства, посвященные специально клавесину. Первый из известных трактатов этого рода - «Трактат о настройке спинета и о сравнении его звучания с вокальной музыкой» Жана Дени. В руководстве Дени говорится о настройке инструмента, посадке исполнителя. Большое значение имеют указания Дени о необходимости использования при игре первого пальца. Значительный интерес представляет руководство французского лютниста Мишеля Сен-Ламбера «Клавесинные принципы». В этом трактате обращает на себя внимание интересные мысли по поводу методики обучения, об индивидуальном подходе к ученику, о необходимости воспитания любви к музыке, а также некоторые замечания об исполнительской практике того времени.

Английская клавирная школа зародилась еще раньше, чем французская. К концу XVI века возникла творческая школа верджиналистов, крупнейшими представителями которой были: Джон Булл, Уильям Берд, Генри Перселл. Своеобразный тип вариаций, распространенный в английской музыке того времени, - так называемые граунды. Как в чаконах и пассакалиях, в граундах повторялась на протяжении всей пьесы одна неизменная фигура («граунд» по английски значит тема, основа).

Тема 3. Французский клавесинизм 18 века. Клавесинная миниатюра Франсуа Куперена, Жан-Филипп Рамо

Развитие клавесинизма во Франции тесно связано с условиями придворного и дворцового быта. В этот период получает распространение «галантный стиль» (или стиль рококо). Живописный орнамент стиля рококо отличается ажурностью и изяществом, особенно характерны для него украшения в виде завитков, от которых стиль и получил название (рококо происходит от французского слова - раковина). В русле этого галантного искусства и развивался французский клавесинизм. От исполнителя здесь не ждали искусства глубокого, исполненного значительных идей и сильных страстей. Игра клавесиниста должна, в сущности, продолжить тот же светский разговор, выраженный только языком музыкальных звуков. Плеяда французских клавесинистов конца 17 - начала 18 столетия блистала такими именами, как Франсуа Куперен, Жан-Филипп Рамо, Луи Дакен, Франсуа Дандриё. В их творчестве ярко проявились важнейшие особенности стиля рококо. Вместе с тем, эти музыканты нередко преодолевали господствующие эстетические требования и выходили за рамки чисто развлекательного светского искусства.

Франсуа Куперен (1668 - 1733) - автор четырех сборников клавесинных пьес, ансамблей для клавира со струнными и духовыми инструментами. Среди его пьес много пасторалей («Жнецы», «Сборщицы винограда», «Пастораль») и женских

К содержанию

портретов («Флорентийка», «Сумрачная», «Сестра Моника»). Немало пьес Куперена основано на звукоподражаниях («Будильник», «Щебетание», «Вязальщицы»). В пьесах Куперена и других французских клавесинистов его времени богато разукрашенная мелодия явно доминирует над остальными голосами. Нередко их всего два. Сопровождающие голоса обычно выдерживаются на протяжении всего произведения и иногда приобретают самостоятельное значение. Орнамент в пьесах богат и разнообразен, мелизмы придают мелодии изысканность, прихотливость и «воздушность». Характерно, что именно во Франции получили значительное распространение украшения, обвивающую мелодическую ноту - группетто - было впервые графически обозначено французским музыкантом Шамбоньером. Широко употреблялись также трели, форшлагги, морденты. Для Куперена характерны искания в области миниатюры. Особенно новым и важным было создание Купереном контрастности внутри отдельного произведения (форма рондо), что резко отличает его произведения от сочинений Шамбоньера. Правда, контрастность у Куперена еще сравнительно невелика. Музыка Куперена значительно больше связана с танцем, являясь еще в этом отношении скорее «сюитной», чем «сонатной». Купереном был сделан шаг в подготовке стиля классицизма XVIII века, в частности циклической сонаты.

Жан-Филипп Рамо (1683-1764) - представитель более позднего поколения французских клавесинистов. Выдающийся оперный и клавесинный композитор, Рамо был также музыкантом-теоретиком, сыгравшим большую роль в развитии учения о гармонии. Во многих сочинениях Рамо ощущается стремление к меньшей прихотливости и орнаментальной разукрашенности мелодического рисунка, к более развитой и виртуозной фактуре. Наиболее известны пьесы «Цыганка», «Вихри». Рамо ввел способ подкладывания 1-го пальца при игре на клавире.

Среди пьес других клавесинистов особой популярностью пользуется «Кукушка» Дакена, созданная на основе одного мотива - «кукования» кукушки.

Расцвет французского клавесинизма проявился не только в сфере сочинения музыки, но и в исполнительском и педагогическом искусстве. Важнейшими источниками для изучения этих областей искусства являются клавирные руководства. Наиболее значительное из них - трактат Ф. Куперена «Искусства игры на клавесине», в котором систематизированы характерные исполнительские принципы французских клавесинистов и дано немало педагогических советов, не утративших своего значения до настоящего времени. Весьма интересно и другое педагогическое сочинение того периода - «Метод пальцевой механики» Рамо, которое посвящено проблеме технического развития ученика. Большое внимание в этих трактатах уделялось внешнему виду исполнителя за инструментом. Куперен предостерегает от подчеркивания такта во время игры движением головы, корпуса или ног. По его мнению, это не только ненужная привычка, мешающая слушателю и исполнителю. Это неприлично. Чтобы «избавиться от гримас» во время игры, он рекомендует в процессе упражнения посматривать на себя в зеркало, которое предлагает ставить на попирт клавесина. Одной из важнейших задач клавесиниста было умение тонко, со вкусом исполнять в мелодии орнаментуку. По сравнению с музыкантами других национальных школ французские клавесинисты дают более точные правила расшифровки орнамента (указания Куперена, как исполнение трели с верхней вспомогательной ноты, форшлага - за счет последующей длительности). Используя богатые динамические возможности фортепиано, пианист должен неустанно заботиться о красочности исполнения. Для обогащения звуковой палитры надо умело пользоваться динамикой и педалями.

Для того чтобы достигнуть тембрового разнообразия, следует пользоваться контрастными педальными красками и так называемой «террасообразной» динамикой. Под контрастными педальными красками подразумевается не непрерывное

К содержанию

употребление педали, а чередование построений беспедальных (или почти беспедальных) и педализуемых густо. В построениях, которые должны звучать очень прозрачно, необходимо использовать самые легкие нажатия педали. Принцип «террасообразной» динамики заключается в использовании контрастных сопоставлений градаций силы звучности. Определяющим принципом является контрастность, а не плавность перехода от одной силы звучности к другой. Большое значение при интерпретации клавесинных миниатюр имеет тонкая передача исполнителем танцевальной метроритмики. Не случайно в трактатах французских клавесинистов есть указания именно на этот тип исполнительского метроритма - упругий, активный.

Интерес к произведениям французских клавесинистов XVIII века проявляли русские музыканты. Исполнение А. Рубинштейном в его Исторических концертах произведений Рамо и Куперена является образцом самобытной трактовки клавесинной миниатюры. Среди советских исполнителей произведений французских клавесинистов можно отметить Е. Бекман-Щербину, Н. Голубовскую, Г. Когана, Н. Перельмана.

Среди зарубежных исполнителей можно отметить Ванду Ландовску, Изабель Неф. В. Ландовска - польская клавесинистка, исполнительница музыки XVII- XVIII века, являлась одним из лидеров движения за возрождение старинной музыки. Училась в Варшаве у Клечинского, Михальского. После переезда в Берлин училась у Мошковского. В 1925 году в Париже Ландовска основала школу старинной музыки. Среди ее учеников - К. Керзон, Р. Киркпатрик. И. Неф - прямая преемница Ландовски. Является первой клавесинисткой, записавшей Баховские концерты, положила начало традиции исполнения и записи их на клавесине.

Семинарское занятие по пройденным темам.

Контрольное тестирование – см. приложение №1

Викторина.

Тема 4. Новые стилевые черты в итальянской музыке конца 17 - первой половине 18веков. Д. Скарлатти; его сонаты и их интерпретация

В развитии музыкального искусства 17-18 веков роль Италии очень велика. Развитие итальянской клавесинной школы связано с именами Доменико Скарлатти, Франческо Дуранте. Произведения этих композиторов имеют родственные стилевые черты, но масштабы их дарования - весьма различны. Скрипичная школа Италии в лице Корелли, Вивальди, Тартини повлияла на клавесинное искусство. Изобретение фортепиано в 1771 Барталомео Кристофори стало новой отправной точкой для появления фортепианной музыки. На рубеже 17 - 18 веков определены три сферы клавирной итальянской музыки:

- связана с традицией органного блеска (токката);
- бытовые, танцевальные прообразы (сюита);
- пьесы виртуозно-этюдного склада.

Все сферы клавирной музыки существовали взаимосвязано.

Доменико Скарлатти (1685 - 1757). Важнейшая часть творческого наследия - клавирные сонаты. Он писал эти сочинения на протяжении всей жизни. Содержание и форма в сочинениях Скарлатти представляют значительную новизну по сравнению с искусством рококо. Богатые виртуозными находками, сочинения Скарлатти были подготовлены сочинениями импровизационно - прелюдийного типа композиторов итальянской органно - клавирной школы. Наличие полифонических моментов: имитаций, канонов. Среди сонат Скарлатти есть и полифонические сочинения в подлинном смысле слова, например, так называемая «Кошачья fuga». Темой ее как будто послужили звуки, возникшие от того, что кошка прошла по клавишам. Виртуозные черты сонат Скарлатти связаны с педагогическим назначением этих сонат.

К содержанию

Сам автор объединил, изданные им сонаты, названием «Упражнения», и, как свидетельствует предисловие, видел в них средство для приобретения «уверенности при игре на клавичембало». Органично сочетающиеся технические задания с высокохудожественным содержанием, эти пьесы принадлежат к наиболее ранним образцам, так называемого художественного этюда. Зрелые сонаты Скарлатти становятся все более и более контрастными, в них возникает несколько тем, различающихся по характеру, фактуре и в тональном отношении.

В период творческой зрелости Скарлатти выявилась тенденция к объединению сонат в группы по 2, 3 произведения (Скарлатти записывал их подряд). Впервые на парное сочетание сонат указал американский клавесинист и музыкант Ралф Керкпатрик, автор значительной монографии о жизни и творческой деятельности. Керкпатрик создал также полный каталог всех его 555 клавирных сонат и опубликовал их в виде факсимильного издания. Проблема цикличности сонат Скарлатти всесторонне изучена пианистом Ю. Петровым, который выявил многосторонние связи парных сочинений в отношении их метроритма, темпа, тональностей, структуры, жанровых особенностей. Обнаружилось, что Скарлатти объединял сонаты по принципу тонального сходства (общности тоник, например, минорную с одноименной мажорной, по контрастности в размере и темпе, чаще всего 2-х дольные, менее подвижные, с 3-х дольными в более оживленном темпе).

В сонатах Скарлатти используется много украшений. Но если у Куперена орнамент придает мелодии изысканную прихотливость, то у Скарлатти он подчеркивает характерные места в мелодии и гармонии (сильные доли, опорные точки). Ввиду этого и отбор мелизмов специфичен. Скарлатти применяет не столько украшения типа группетто, сколько форшлаги и трели. Художественные задачи требуют соответствующего исполнения мелизмов: их надо играть «упруго, темпераментно, с типичным для итальянцев *brío* (огнем). Относительно расшифровки украшений спорным является вопрос об исполнении *tr*: следует ли ее играть с верхней вспомогательной или с главной ноты? Судя по различным источникам, в Италии в 17 веке *tr* расшифровывали с главной ноты. При исполнении сонат Скарлатти следует всегда исходить из характера самой музыки. От украшений, носивших название *аччакатура*, ведут свое происхождение гармонии Скарлатти. *Аччакатура* (от итальянского - давить, раздавливать) представляет собой неприготовленное задержание в виде секунды к аккордовому звуку. *Аччакатура* берется одновременно с этим звуком и затем быстро отпускается. Обозначается она в виде мелкой ноты или косой чертой между звуками аккорда. От творчества Скарлатти тянутся нити к творчеству Мендельсона, Листа, Бартока, Прокофьева. Особенно сильно Скарлатти развил в своих сочинениях технику «скачков». Творчество Скарлатти привлекло к себе внимание крупнейших пианистов прошлого, в том числе Листа, Таузига, Антона Рубинштейна, Есиповой, Бартока. Большой вклад внесла и польская клавесинистка Ванда Ландовска. Среди лучших исполнителей сонат Скарлатти на фортепиано выделяются интерпретации итальянского пианиста Артуро Микеланджели. Среди советских пианистов можно выделить Эмилия Гилельса.

Тема 5. Клавирное творчество Г. Генделя

Гендель - выдающийся исполнитель на клавишных инструментах. Особенно славился Гендель своими импровизациями. Концерты, организовывавшиеся Генделем, были новым явлением в музыкальной жизни того времени. Они предназначались не для придворной аудитории, а для широких кругов слушателей. Композитор исполнял свои оратории, и в промежутках между ними играл свои органно-клавирные концерты, которые были новыми по своему стилю. Как указывает Грубер, их новизна прежде всего в том, что «Гендель вывел орган из культовых рамок, широко и многообразно использовал его в светском плане, сохранив его свойства массового воздействия».

К содержанию

Концерты Генделя отличаются простотой, эпической широтой, фресковой манерой письма крупным планом. Один из лучших его концертов - Первый, g moll. Всего у Генделя 20 органно-клавирных концертов. Многие из них представляют собой переложение оркестровых концертов и иных произведений композитора.

Значительную часть клавирного наследия Генделя составляют сюиты. Первый сборник этих сочинений (8 сюит) был опубликован в 1720 г., второй - (9 сюит) - напечатан в 1733 г. Подбор пьес в сюитах представляется до известной степени случайный. Объясняется это тем, что сам Гендель не предназначал их к опубликованию и сборники были изданы без ведома автора. У Генделя есть еще сочинения в виде сюит и отдельных фрагментов из сюит. В 1735 г. были опубликованы 6 фуг для органа или клавира. Исторический интерес представляют и обработки некоторых отрывков из опер Генделя, сделанные его учеником Бабелем. Это одни из первых образцов оперных транскрипций для клавира. Они дают представление о существовавшей в то время практики подобного рода переложений. В сюитах Генделя мы встречаемся не только с традиционными для этого жанра танцами, но и с пьесами, напоминающими по характеру сонаты Скарлатти. В некоторых сюитах танцевальные номера полностью отсутствуют, эти циклы представляют собой подобие концертов Генделя, чередование Adagio и Allegro. Обращает на себя внимание довольно частое использование в сюитах Генделя вариационной формы (варьированные арии, сарабанды, гавоты, чаканы), что, вероятно, было в известной мере данью традициям верджинального искусства. Стремление Генделя к ясному гомофонно-гармоническому стилю, проявляющееся во многих его клавирных пьесах, потребовало и новых форм изложения.

Полное собрание сочинений Генделя с тщательно выверенным текстом было опубликовано во 2-й половине 19 века Генделевским обществом (редакция Ф. Кризандер). На основе этого издания в СССР вышло в свет собрание избранных клавирных произведений Генделя в 3-х томах (редакция Л. Ройзмана).

Семинарское занятие по пройденным темам.

Контрольное тестирование – см. приложение №1

Викторина.

Тема 6. Новые эстетические принципы в музыкально-исполнительском искусстве 18 века. Фортепианное творчество Гайдна, Моцарта

С началом французской буржуазной революции 1789 г. пришли и новые эстетические принципы в музыкальном искусстве. Просветители призывали к естественности, правдивости в искусстве. Под знаком новых эстетических идей музыкальное искусство сделало шаг углубления сферы реализма. Классики преодолели чувствительные преувеличения сентименталистов. Большим завоеванием 18 века было формирование сонатно-симфонического мышления. В основе фуги и танцевальной сюиты обычно лежит какой-то один образ-тема. В сонатно-симфоническом цикле существует контрастное сопоставление нескольких образов. Все это сопровождалось преобразованием мелодики, гармонии, фактуры. Борьба за обновление мелодики связана с усилением тенденции «пения на клавире». Вокальное исполнение объявляется образцом для инструменталистов. Возникла необходимость применения более гибкой ритмики и динамики. Начинают появляться указания на tempo rubato (буквальный перевод - скраденная доля). Большое внимание уделяется постепенным усилениям и ослаблениям силы звука. В 18 веке характерно ограничение импровизационного начала. В 1709 г. было изобретено фортепиано Барталомео Кристофори (называлось оно «чембало с piano и forte»).

Французская культура. Блестящий расцвет французского клавесинизма сменился быстрым его упадком во 2 половине 18 века. Такого мощного развития

К содержанию

инструментального искусства, перерастающего из клавесинного в фортепианное, какое наблюдалось в Германии и Австрии - Франция не знала. Французский музыкальный классицизм представлен и качественно и количественно значительно скромным. Среди представителей французского классицизма надо назвать в первую очередь Этьена Мегюля (1763 - 1817). В 1780 годы он написал несколько фортепианных сонат. Они напоминают сонаты Моцарта и являются превосходными образцами раннего фортепианного стиля.

Итальянская культура. Много нового вносит в клавирное искусство поколение таких музыкантов как Б. Галуппи, П. Парадизи, Д. Чимароза, Грациолли. Их творчество основано уже на совершенно иных принципах и может считаться стилистически отличным от итальянского клавиризма 1 половины столетия. Эти музыканты были в основном оперными композиторами. Работая в области клавирной музыки, они переносили многое из оперного жанра в свои клавирные сочинения и, тем самым, они способствовали формированию классического клавирного стиля. Характерной особенностью клавирного искусства этих музыкантов было то, что исходили из возможностей певучего клавишного инструмента - фортепиано.

Наиболее популярным из этой плеяды композиторов - Доменико Чимароза (1749 - 1801). Он создал несколько десятков клавирных сонат. Относительно несложные по фактуре, одночастные, они нередко напоминают сонатины. Сонаты Чимарозы еще не содержат типичного для классической сонатной формы членения на партии, но мелодико-гармонический язык и фактура типичны для классицизма. Клавирное искусство итальянских музыкантов 2 половины 18 века сыграло большую роль в формировании русского раннеклассического стиля, некоторые из этих музыкантов были приглашены в Петербург и пробыли в нем долгое время. У этих итальянских музыкантов учились некоторые выдающиеся русские композиторы и пианисты.

Чешская культура. Чешская культура особенно отчетливо сказалась на Ф. Шуберте, так как представители чешского искусства были тесно связаны с венской культурой (многие из них даже жили в Вене). Именно в их окружении и формировалось дарование молодого Шуберта. Чешские музыканты сыграли немалую роль в развитии сонатно-симфонического мышления, в подготовке искусства классицизма. Иржи Бенда был автором большого количества сочинений, которые подготовили творчество венских классиков. Наибольшей известностью среди чешских музыкантов того времени пользовались Франц Душек, Леопольд Кожелух, Ян Дусик, Вацлав Томашек. Необходимо отметить тяготение их к программности.

Немецкая культура. Быструю эволюцию немецкой клавирной школы в сторону классицизма отчетливо можно проследить на творчестве сыновей И. С. Баха. Искусство старшего из них - Вильгельма Фридемана (1710 - 1784) - особенно тесно связано с традициями отца, с органно-полифоническим стилем. В клавирных сочинениях Фридемана есть нечто от искусства барокко. Для творчества этого музыканта особенно характерны фантазии и каприччио импровизационного плана, в которых широко используется полифония. Иным было искусство Иоганна Христиана Баха (1735 - 1782). Правда, и у него есть связи с творчеством отца, однако, преобладающими были новые стилистические тенденции. Для него характерна работа уже не в области полифонии, он пользовался известностью прежде всего как превосходный пианист, как оперный композитор и автор фортепианных сонат и концертов.

Из всех сыновей Баха наибольшую роль в развитии клавирного искусства сыграл Карл Филипп Эмануэль (1714 - 1788). И как композитор, и как исполнитель, и как педагог, автор знаменитого руководства «Опыт об истинном искусстве игры на клавире», он пользовался громкой популярностью среди современников. Гайдн говорил, что он многим обязан сочинениям Филиппа Эмануэля, которые тщательно

К содержанию

изучал. Моцарт видел в нем отца музыкантов своего времени, Бетховен учился по его «Опыту...» и обучал по нему своих учеников. Значительную часть клавирного творчества Ф. Э. Баха составляют сонаты. Первый сборник его сонат (так называемые «Прусские», посвящены прусскому королю Фридриху II) был издан в 1742 г., последний - в 1787 г. Эта область творчества Ф. Э. Баха - как бы серия опытов в жанре предклассической сонаты, в которых композитор иногда приближается к стилю ранних венских классиков. В сочинениях Ф. Э. Баха порой чувствуется влияние Скарлатти и французских клавесинистов. Он создал сонаты в 3-х частной форме, наметив основные функции и характер будущего классического цикла. Помимо сонат, он сочинял миниатюры, фантазии, вариации, рондо, он создал также более 50 клавирных концертов.

Окончательная кристаллизация музыкального классицизма произошла в творчестве Гайдна и Моцарта. Эти композиторы синтезировали передовые творческие тенденции своих предшественников. Музыкальная культура Вены создала благоприятную почву для создания такого рода синтетического искусства. В этом крупном музыкальном центре скрещивались самые разнообразные творческие направления и национальные школы. Характерной особенностью музыкальной жизни Вены было значительное развитие народно-бытового искусства. Наряду с операми и произведениями, исполняемыми в музыкальных собраниях, были широко распространены народные песни и танцы. Знаменитый венский вальс приобрел всемирную известность. И у Гайдна и у Моцарта есть органичное взаимопроникновение народного и профессионального искусства. И Гайдн и Моцарт широко включали интонации бытующей музыки в свои произведения. Венские классики опирались на традиции своего национального искусства. В произведениях Моцарта можно ощутить влияние итальянской кантилены. Искусство Гайдна и Моцарта - обобщение опыта музыкантов различных стилей (рококо, сентиментализма), творческие работы композиторов в раз личных жанров. Утверждая новый принцип мышления, венские классики типизируют его в определенных формах, в основном - в форме сонаты, с ее характерными противопоставлениями (обычно: 1-я часть, наиболее контрастная, медленная - более однообразная, средняя часть лирического плана, насыщенная народно-жанровыми элементами - финал). 1-я часть имеет симметричную форму: экспозицию, разработку и репризу. Этому типу развития у классиков подчиняются и симфония, и квартет, и соната, и концерт. Установленная классическая форма сонаты сохранилась и до настоящего времени, как одна из основных.

В связи с кругом образов и определенным типом развития, у венских классиков устанавливается и новая трактовка инструмента, новые виды клавирного письма. С творчеством ранних классиков закончилась пора клавирного искусства и начинается период фортепианной музыки. Фортепианное письмо выделяется прозрачностью, и в этом отношении оно еще связано с традициями клавесинного стиля. Ему не свойственна монументальное аккордовое изложение, быстрые последования октав, двойных нот. В отличие от полифонического изложения, фактура раннего классицизма характеризуется дифференциацией партий отдельных рук (мелодия, аккомпанемент). Довольно значительное место в мелодической линии занимают мелизмы - трели, форшлаги, группетто, морденты. Ни Гайдн, ни Моцарт, за исключением отдельных примеров, не оставили расшифровок своих украшений. Постепенное формирование фортепианной фигурации отражало процесс развитие европейской музыки. У венских классиков мелодическая фигурация строится на основе мажорной и минорной гаммы с использованием орнаментальных оборотов. Многие фигурации можно рассматривать как составленные из различных орнаментальных формул. Гармоническая фигурация венских классиков состоит преимущественно из арпеджио простейших аккордов. Венские классики, особенно Моцарт, подробнее, чем их предшественники, обозначали оттенки исполнения. Наряду с динамикой, они указывали и характер артикуляции.

К содержанию

Необходимо учитывать, что при расстановке лиг в фортепианных сочинениях, эти композиторы исходили из практики игры на смычковых инструментах. Весьма употребительный вид сопровождения у Моцарта и Гайдна - повторение отдельных звуков, двузвучий и аккордов. Повторение одного звука носят название барабанных басов. Они нередко применяются в быстрых сочинениях, где подчеркивают активный характер музыки. Встречаются повторения в виде ломаных октав - так называемые маркизовы басы. Весьма распространены и альбертивы басы, которые обычно применяются в местах спокойного характера.

Гайдн (1732 - 1809) создал более 50 фортепианных сонат. Писались они на протяжении всей жизни. Естественно, что сонатное творчество, не могло не отразить эволюции стиля композитора. В более поздних сонатах Гайдна все реже использует галантную тематику. Менуэт - основной носитель традиций рококо почти совершенно исчезает из цикла и его место занимает Adagio. Значительно сокращается количество украшений. Параллельно с этим изменяется и фактура. От прозрачно раннефортепианного письма Гайдн переходит к стилю изложения зрелого классицизма.

Среди лучших современных интерпретаторов музыки Гайдна можно назвать С. Рихтера, который играет эту музыку оркестрально.

Моцарт (1756 - 1791) мог создавать столь же солнечно-радостные произведения, как и Гайдн. Другая сторона музыки Моцарта - область лирико-поэтическая. Фортепианных сонат у Моцарта - 17. Кроме того, в собрание его сочинений обычно включаются две Фа мажорных, составленные из различных моцартовских произведений. Большинство сонат Моцарта написано в 3-х частном цикле. Фортепианных концертов у Моцарта - 27. Из них: 25 написаны для одного клавира с оркестром, 1 - для двух клавиров, и 1 - для трех клавиров. Моцарт - создатель классического типа фортепианного концерта. Его концерты - уже не ансамбль, а произведения, основанные на контрастном сопоставлении солирующего инструмента и оркестра. Кульминации приходится на каденции. Обычно их две (1-я и 3-я части). В тех случаях, когда Моцарт не оставил собственных каденций - нередко пользуются каденциями, написанными его учеником Гуммелем. Помимо сонат и концертов, Моцарт писал вариации, фантазии, рондо и другие сочинения для фортепиано.

Большой вклад Моцарт внес и как исполнитель на клавишных инструментах. Он отрицал преувеличенную эмоциональность, чрезмерное *rubato*. Моцарт писал в одном из писем: «...я не делаю никаких гримас и все же так выразительно играю, как никто еще до меня не играл. Все они удивляются, что я всегда точно соблюдаю такт. Они не могут себе представить *tempo rubato* в Adagio, при котором левая рука об этом ничего не знает». Иными словами, Моцарт считал необходимым, чтобы левая рука, как бы поддерживала ритмический пульс произведения. Интересно, что несколько десятилетий спустя, примерно то же говорил Шопен - «пусть ваша левая рука будет дирижером». Моцарт относился крайне отрицательно к излишне быстрым темпам.

Одним из лучших интерпретатором Моцарта справедливо считаются выдающийся Вальтер Гизекинг, В. Клиберн, К. Игумнов, А. Гольденвейзер. Из редакций заслуживает внимание немецкое издание сонат под редакцией Мартинсена и Вайсмана. По существу, это издание - уртекст с минимальными дополнениями.

Тема 7. Интерпретация произведений В.А. Моцарта

Для исполнения произведений Моцарта требуется знание индивидуального стиля композитора и знание стиля эпохи. Следует ли интерпретатору использовать произведение композитора для показа самого себя и своих «страстей», или он должен отодвинуть на задний план свою собственную индивидуальность? Избыток разума может закрыть доступ к бессознательному, к тому источнику, который должен питать всякое музицирование. Исполнение бывает верным по стилю тогда, когда исполнение

К содержанию

оказывает на слушателя живое воздействие, «как в первый день творения». Поэтому в каждом музыканте должно быть нечто от цыгана-импровизатора. Любые теоретические занятия - это только подготовка; подготовка столь же нужная, сколь и упражнения на инструменте. Однако художественное переживание зависит исключительно от той живости, с которой музицируют. Эдвин Фишер постоянно внушал своим ученикам: «Не разрушайте в себе мира художественной фантазии, рожденного в вашем подсознании, очистите для него место: мечтайте, созерцайте, фантазируйте, не позволяйте проигрывать перед вами грампластинки...».

Звучность в произведениях Моцарта. На наших роялях, в отличие от моцартовских, не так просто дифференцировать звучность, в силу этого некоторые пианисты советуют не пользоваться педалью при исполнении произведений Моцарта. Однако все фортепиано XVIII столетия были снабжены рычажком, приводимым в действие коленом и выполнявшим функцию нашей педали; рычажок этот Моцарт очень ценил.

Моцарту были уже известны все динамические ступени между *pp* и *ff* (*pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*). Однако *forte* не только акустический эффект, но и выражение чувств. Обилие динамических нюансов разрушает мелодическую линию, однако и другая крайность: отказ от всяких добавлений к шкале динамических обозначений ведет к неверным результатам. П. и Е. Бадур-Скода в своей книге «Интерпретация Моцарта» сформулировали несколько правил для исполнителя, при которых в партии фортепиано возможно звучание *forte*:

1. В октавах и полнозвучных аккордах.
2. В пассажах, построенных на разложенных трезвучиях и простирающихся на несколько октав.
3. В заключительных трелях *Allegro*, а также в виртуозных пассажах в разработках и заключительных эпизодах.
4. В тремоло и тремолоподобных фигурах, например, в ломаных октавах.
5. Часто также в пассажах партии левой руки.

Моцарт в своих обозначениях ограничивался знаками *p* и *f*, говоря о динамике его эпохи, что она несет в себе скорее рисунок, чем краску, *p* и *f* противопоставлялись как «свет и тень». Смена контрастов является типичной для Моцарта, и ее не следует сглаживать. В автографах Моцарта иногда попадает слово *calando*, у него оно означало «тише», а не «тише и медленнее», как в более поздние времена.

В настоящее время существуют некоторые разночтения в понимании моцартовских обозначений акцентировки. В эпоху Моцарта знаки *<*, *>*, *V* не употреблялись. Акцентировку Моцарт обозначал знаком *sforzato*. Нужно различать, поставлено ли *sf* на общем динамическом уровне *forte* или *piano*, означает ли оно своевольное ударение на слабой доле такта или же только указывает и подчеркивает мелодическую вершину фразы.

Знак *fr* у Моцарта имеет значение, аналогичное знаку *sf*. Звук следует взять резко и внезапно его ослабить, т.е. не делать, как это часто бывает, постепенного *decrescendo*. Моцарт применял иногда, хотя и относительно реже, чем его современники, характерную для музыки рококо XVIII столетия эхо-динамику.

Звучность в произведениях Моцарта всегда должна быть благородна и аристократична.

Темп, такт, агогика и *rubato*.

Моцарт не оставил нам ни вычислений биений пульса, ни цифровых показателей метронома. Интерес представляет следующий факт: судя по многим рассказам, Моцарт находил нужным исполнять части произведений, обозначенные *Allegro*, в умеренном темпе. В настоящее же время их часто играют слишком быстро. Если Моцарт хотел, чтобы ту или иную пьесу или часть ее действительно играли

К содержанию

быстро, он надписывал: «Presto», а иногда «Allegro assai». «Allegro», если к нему ничего не добавлено, еще часто соответствует первоначальному значению этого слова: бодро, весело. Что касается частей, обозначенных Andante и Adagio, то замечания Моцарта и сообщения современников приводят к выводу, что Моцарт, видимо, представлял их себе в подвижном темпе. Для Моцарта Andante не является медленным темпом, в представлении Моцарта оно было довольно подвижным, целиком сохранившим еще первоначальное значение слова «идуший», и находилось оно примерно где-то в середине между быстрым и медленным темпом. При выборе темпа необходимо всегда помнить о следующем: впечатление, что характер движения вялый, создается нередко потому, что звучность слишком густа, чем она прозрачнее, тем движение представляется более подвижным. Часто по артикуляционным указаниям Моцарта можно судить о правильном темпе.

Без равномерности ритмического движения любое музыкальное исполнение будет плохим, не говоря уже о том, что станет невозможной устойчивость темпа. Точную ритмическую игру нужно вырабатывать. Имеется только два эффективных способа воспитать чувство ритма: громкий счет и помощь метронома. Только тот, кто совершенно уверенно умеет играть в такт, может себе позволить известные сдвиги в темпе - агогические отступления и rubato. Играть в такт вовсе не означает механическую игру по метроному, показывая каждую тактовую черту. Тактовая черта не должна ощущаться. Заметные сдвиги темпа у Моцарта в пределах одной части не нужны и вредны. Однако встречаются места, в которых допускается и требуется некоторая свобода исполнения. Такие тонкие сдвиги темпа называются «агогикой». Агогика должна помогать естественному исполнению мелодии. Концерты дают возможность пользоваться свободой в несколько большей степени, чем сонаты. Но и здесь следует всячески предостеречь от явно заметных сдвигов темпа. У композиторов и интерпретаторов различных эпох характер агогики неодинаков: Бетховен и Брамс требуют иной агогики, нежели Моцарт, Шопен - другой, нежели Прокофьев и т.д.

Пианисты старшего поколения (Кемпф, Шнабель, Фишер..) позволяют себе гораздо больше агогической свободы, чем пианисты молодого поколения. Правильное rubato - одна из самых трудных проблем, которую приходится решать исполнителю произведений Моцарта. Моцарт писал: «Tempo rubato в Adagio, чтобы левая рука ничего об этом не знала, они не могут постигнуть: у них левая рука идет на уступки...», он недвусмысленно говорит здесь о rubato, к которому он считал нужным прибегать в медленных частях: в ведущем голосе - при неизменном движении сопровождающих голосов - делались небольшие ритмические изменения. Основным признаком правильного rubato состоит в том, что темп сопровождения остается неизменным. Однако прибегать к rubato следует только в медленных частях и то лишь в особых случаях. Иногда Моцарт отдавал дань некоторым традициям музыки барокко. Это главным образом относится к исполнению пунктирных ритмов, которые у Баха и Генделя нередко нужно исполнять иначе, чем они записаны.

Артикуляция. В музыке и в речи под артикуляцией понимается характер произнесения, необходимый для уточнения смысла самых мелких элементов музыкального или словесного текста. Таким образом, в музыке понятие артикуляции охватывает как различные виды звукоизвлечения при игре на фортепиано. Музыканты-практики нередко смешивают понятия: «артикуляция» и «фразировка» (фразировочная и артикуляционная лиги). Лиги Моцарта имеют двойное значение:

1. Указывают на legato, относящееся к сравнительно длинной мелодической линии; Моцарт записывал большей частью такого рода лишь потактно;
2. Означают также, что два или три звука надо объединить, причем последнюю ноту сыграть коротко, отчленив от последующей; подобные лиги

К содержанию

очень часто стоят над нотами мелкой длительности; они называются «артикуляционными лигами».

По самой нотной записи не всегда можно установить, имеется ли в виду артикуляционная или легатная лига, - в таких случаях решающим является музыкальное содержание. Если Моцарт не обозначал артикуляции, имелась в виду игра *non legato*. «Как связному, так и отрывистому исполнению нот противостоит обычный прием - непосредственно перед тем, как взять следующую ноту, снимают палец с предыдущей клавиши. Если звуки извлекаются обычным способом, т.е. не слитно, не отрывисто, палец следует снимать с клавиши несколько раньше, чем того требует длительность ноты» - Моцарт. Мелодические линии Моцарт предлагал играть *legato*; что же касается виртуозных пассажей, то он почти всегда хотел, чтобы их исполняли *non legato* или *staccato*. В местах, где нет пассажей, Моцарт часто придерживался старого правила строгого стиля: в поступенном движении играть связно, в скачкообразном - расчленено. Моцартовскую легатную лигу можно распознать прежде всего по следующему признаку: она тянется над многими нотами и часто оканчивается у тактовой черты или перед заключительной нотой (лига связана с ограниченной длиной скрипичного смычка). Артикуляционная лига всегда короткая и редко охватывает больше трех нот. Последняя нота под артикуляционной лигой, в отличие от ноты под легатной лигой отчленяется, следовательно, играется *staccato*. Во многих случаях такая лига соседствует с точками или клинышками, указывающими на *staccato*. Если артикуляционная лига стоит над двумя нотами одинаковой длительности, она указывает, что акцент приходится на первую ноту. Моцарт не видел никакой разницы между черточками и клинышками. Точка означает у Моцарта более мягкое, «круглое» *staccato*, а черточка, наоборот, - более резкое, «острое». Моцарт использовал черточку (или клин) как знак акцента.

Орнаментика. Орнаментика Моцарта отличается вкусом, благородством, щедростью, изяществом, выразительностью, утонченностью и одновременно наивностью. Форшлагги по своему происхождению - не что иное, как задержания. Рассматривают акцентуруемые и неакцентуруемые акценты. Акцентуруемые форшлагги. Форшлагги такого рода имеют характер задержания. Длительность форшлага отнимается от длительности следующей за ним ноты, которую надлежит брать слабее. Должны быть акцентированы все форшлагги, обозначенные восьмыми и нотами большей длительности. Форшлагги шестнадцатыми и тридцатьвторыми могут быть как акцентуруемыми, так и неакцентуруемыми. Форшлагги шестнадцатыми и тридцатьвторыми следует исполнять за счет главной ноты и с акцентом.

Неакцентуруемые акценты. Без акцента форшлагги следует играть:

1. Когда последующая главная нота сама является задержанием;
2. Когда над следующей за форшлагом главной нотой стоит *staccato*;
3. Почти все форшлагги снизу;
4. Повсюду, где на главную ноту приходится ритмическое ударение,

которое акцентуруемым форшлагом было бы ослаблено.

Арпеджио. Арпеджио Моцарт обозначал поперечной чертой, а не волнистой линией, как принято теперь. В тех случаях, когда арпеджио в правой руке надо соотносить с аккордом или выдержанным звуком в левой, нужно чтобы нижний звук арпеджио совпадал с сопровождением. Арпеджио в партии левой руки следует начинать из-за такта.

Группетто. Группетто - чрезвычайно часто встречающееся у Моцарта украшение. Группетто над нотой начинается со следующей более высокой ноты и состоит, таким образом, из трех звуков и играется на сильной доле такта. В быстром темпе группетто над нотой состоит из четырех равных по длительности звуков. К сожалению, группетто часто играют как квинтоль, начинающуюся с главной ноты. Такое исполнение старыми трактатами не предусматривается и стилистически

К содержанию

неверно. Группетто после ноты с точкой. Группетто, которое стоит после ноты с точкой, исполняется перед точкой, увеличивающей длительность этой ноты. Группетто между двумя нотами. Группетто между двумя нотами всегда состоит из четырех звуков и исполняется обычно как можно позже.

Трели. Согласно музыкально-теоретической литературе второй половине 18 столетия, все моцартовские трели следует начинать с вспомогательной ноты (кроме исключений).

Трель с основного звука:

- когда трели предшествует соседняя более высокая нота;
- когда трели предшествуют три восходящие или нисходящие ноты (нечто вроде затактового шлейфера);
- когда трель стоит над диссонансом;
- когда трель - в басу;
- когда трель включает восходящие пассажи;
- когда трели предшествует нота той же высоты, которая служит акцентированным затактом;
- в трельных последовательностях;
- трели, с которых начинается музыкальная мысль.

Трели Моцарта следует исполнять как можно «бисернее» и быстрее. Только длинные трели в Andante и Adagio можно начинать чуть спокойнее, а затем ускорить; или - перед концом несколько замедлить трель.

В записи Моцарта трели, как правило, заканчиваются нахшлагами (заклучение).

Уртекст и редакции. Все имеющиеся издания можно было бы разделить на три группы:

- более или менее свободные обработки, к этой группе относятся редакция Римана, Гинце-Рейнгольда;
- издания, основанные на неполноценных источниках 19 столетия;
- публикации, проверенные по автографу и по первопечатным изданиям - редакции Фишера и Золдана, Блуме, Редлиха, Гертеля, Петерса, Мартинсена.

Тема 8. Фортепианное творчество Л. Бетховена

Начальное музыкальное образование Бетховен получил под руководством своего отца, певчего придворной капеллы курфюрста Кельнского в Бонне. С 1780 он учился у придворного органиста К. Г. Нефе. В 12 лет Бетховен с успехом заменял Нефе; тогда же вышла его первая публикация (12 вариаций для клавира на марш Э. К. Дреслера). В 1787 Бетховен посетил в Вене В. А. Моцарта, который высоко оценил его искусство пианиста-импровизатора. В 1789 он поступил на философский факультет Боннского университета, однако проучился там недолго. В 1792 Бетховен окончательно переехал в Вену, где он вначале совершенствовался в композиции у Й. Гайдна, затем у и А. Сальери. Вскоре Бетховен стал одним из самых модных в Вене салонных пианистов. Тем же годом датированы его первые крупные публикации: три фортепианных трио соч. 1 и три сонаты для фортепиано соч. 2.

По отзывам современников, в игре Бетховена бурный темперамент и виртуозный блеск сочетались с богатством воображения и глубиной чувства. Бетховен - одно из величайших явлений мировой культуры. Его творчество занимает место в одном ряду с искусством таких титанов художественной мысли, как Толстой, Рембрандт, Шекспир. По философской глубине, демократической направленности, смелости новаторства Бетховен не имеет себе равных в музыкальном искусстве Европы прошлых веков. В творчестве Бетховена запечатлелось великое пробуждение народов, героика и драматизм революционной эпохи. Обращенная ко всему передовому человечеству, его музыка была смелым вызовом эстетике феодальной аристократии. Мировоззрение Бетховена формировалось под воздействием революционного движения, распространившегося в

К содержанию

передовых кругах общества на рубеже XVIII и XIX столетий. Протест против социального угнетения и деспотизма определил ведущие направления немецкой философии, литературы, поэзии, театра и музыки. Гражданским чувством были проникнуты произведения Шиллера и молодого Гёте. Против морали феодально-буржуазного общества восстали драматурги движения «бури и натиска».

Творчество Бетховена явилось наиболее обобщающим и художественно совершенным выражением в искусстве народных движений Германии на рубеже XVIII и XIX столетий. Великий общественный переворот во Франции оказал непосредственное и мощное воздействие на Бетховена. Этот гениальный музыкант, современник революции, родился в эпоху, как нельзя лучше соответствовавшую складу его дарования, его титанической натуре. С редкой творческой силой и эмоциональной остротой Бетховен воспел величественность и напряженность своего времени, его бурный драматизм, радости и скорби гигантских народных масс. Революционная тема ни в какой мере не исчерпывает собой наследия Бетховена. Но самые выдающиеся бетховенские произведения относятся к искусству героико-драматического плана. Основные черты его эстетики наиболее рельефно воплощены в произведениях, отражающих тему борьбы и победы, воспевающих общечеловеческое демократическое начало жизни, стремление к свободе. От строя мысли и манеры выражения предшественников музыка Бетховена отличается прежде всего своей действенностью, трагедийной силой, грандиозными масштабами. Однако мир музыки Бетховена разнообразен. В его искусстве есть и другие стороны, вне которых восприятие его неизбежно будет односторонним, узким и потому искаженным. И прежде всего эта глубина и сложность заложенного в нем интеллектуального начала. Его герой, обладая неукротимой смелостью и страстностью, наделен вместе с тем и богатым, тонко развитым интеллектом. Он не только борец, но и мыслитель. Моменты вдохновенного созерцания соседствуют в его музыке с героико-трагическими образами.

Музыка Бетховена выделяется той индивидуализацией образа, которая связывается с психологическим началом в искусстве. О Бетховене обычно говорят как о композиторе, который, с одной стороны, завершает классицистскую эпоху в музыке, с другой - открывает дорогу «романтическому веку». О едином художественном принципе, характеризующем произведения Бетховена, можно говорить лишь в самом общем плане: на протяжении всего творческого пути стиль композитора складывался как результат поисков правдивого воплощения жизни. В его музыке исчезла изысканная орнаментика, неотделимая от стиля выражения XVIII века. Уравновешенность и симметрия музыкального языка, плавность ритмики, камерная прозрачность звучания - эти стилистические черты, свойственные всем без исключения венским предшественникам Бетховена, также постепенно вытеснялись из его музыкальной речи. Бетховенское представление о прекрасном требовало подчеркнутой обнаженности чувств. Он искал иные интонации - динамичные и беспокойные, резкие и упорные. Звучание его музыки стало насыщенным, плотным, драматически контрастным; его темы приобрели небывалую дотоле лаконичность, суровую простоту. Наиболее тесно творчество Бетховена связано с искусством Германии и Австрии. Прежде всего в нем ощутима преемственность с венским классицизмом XVIII века. Не случайно Бетховен вошел в историю культуры как последний представитель этой школы. Подобно тому как творчество Баха впитало в себя и обобщило на высочайшем художественном уровне все сколько-нибудь значительные школы предыдущей эпохи, так кругозор гениального симфониста XIX века охватил все жизнеспособные музыкальные течения предшествующего столетия. От первых до последних произведений музыки Бетховена присущи ясность и рациональность мышления, монументальность и стройность формы, равновесие между частями целого, которые являются характерными признаками классицизма в искусстве.

К содержанию

Самым значительным излюбленным жанром фортепианной музыки для Бетховена была соната, в наибольшей мере отвечавшая симфоническому характеру его мышления. Его влечение к этому жанру было особенно устойчивым. Если симфонии появлялись у него как итог и обобщение длительного периода исканий, то фортепианная соната непосредственно отражала все многообразие творческих поисков. Бетховен трактовал фортепианную сонату как всеобъемлющий жанр, способный отразить все разнообразие музыкальных стилей современности. В этом плане его можно сравнивать с Филиппом Эмануилом Бахом. Этот композитор, почти забытый в наше время, первой предклавирной сонате XVIII века, придал значение одного из ведущих видов музыкального искусства, насыщая свои клавирные произведения глубокими мыслями, разрабатывая в них темы широкого художественного диапазона, перекликающиеся с самыми разнообразными музыкальными исканиями своей эпохи. В большей мере, чем другой вид современного инструментального творчества, сонаты Ф.Э.Баха повлияли на формирование сонатно-симфонического стиля Гайдна и Моцарта. Тем не менее клавирное творчество ранних классиков уступало по разнообразию охваченных явлений сонатам их признанного «учителя».

Бетховен первый пошел по пути Ф.Э.Баха, превзойдя, однако, своего предшественника широтой, разнообразием, значительностью идей, выраженных в фортепианных сонатах, их художественным совершенством и значимостью.

Значение фортепианных сонат как своего рода «творческой лаборатории», где вырабатывались основы стиля композитора, общепризнано. Именно здесь Бетховен раньше всего овладевает диалектическим методом мышления, выковывает свой тематизм, достигает небывалых масштабов развития музыкальных идей, образов. В таких сочинениях, как пятая и восьмая (Патетическая) сонаты, впервые находят зрелое воплощение героико-драматические образы Бетховена, складывается тип бетховенского цикла и сонатного *allegro* с его «конфликтным единством». С «Патетической», в сущности, могло бы быть начато летоисчисление бетховенской эпохи в музыке. Новизна бетховенской трактовки фортепианной сонаты проявляется как в богатстве идей, так и в разнообразии, свежести композиционных решений. Здесь и строгие классические циклы, поражающие небывалой цельностью и силой контрастов; здесь и яркие формы лирических и драматических импровизаций. Среди бетховенских сонат мы найдём и драматическую сцену, (1 часть «Патетической») и трагический монолог-импровизацию («Лунная»), и светлую лирическую пастораль (15-ая, ор.28, и героическую трагедию («Аппассионата»).

В поздних сонатах рядом с «лирической песнью» (28-я, ор. 101) возвышается триумфально - эпическая «симфония для фортепиано» (29-я, ор. 106). Рельефность идейно - образной концепции, смысловая значительность интонаций и конкретность жанров, сила драматического развития в сонатах Бетховена по-новому ставят проблему эстетического воздействия инструментальной музыки, её границ и возможностей. Новизну бетховенской драматургии многие музыканты связывали с программностью. По существу же программной является лишь одна, двадцать шестая (Соната сэпиграфом «*Lebe wohl*»), в которой все части имеют заголовки («Прощание», «Разлука», «Встреча»). Распространенные названия «Лунная», «Аппассионата», «Аврора» были даны сонатам не автором, а издателями, друзьями или почитателями композитора. Бетховен проявлял большой интерес к проблеме программности. Он мечтал о синтезе слова и музыки, рождающем «прекрасное», отдал дань программности в своих увертюрах, некоторых симфониях, элементы программности есть в его фортепианных сочинениях и камерных ансамблях. Вагнер отмечал, что в последних квартетах Бетховен стремился передать музыкальной интонацией слово. Но программность в творчестве Бетховена была скорее предвидением, чем методом. Его тяготение к усилению рельефности музыкальной речи и драматургическая напряженность развития осуществлялись путем обобщенного философского, а не конкретного сюжетного мышления. В высказываниях, Бетховен

К содержанию

подчеркивал значение «руководящей идеи» в своих сочинениях, но почти никогда не говорил о сюжетах. Поднимая сонату до уровня симфонии, Бетховен не отказывается и от тех возможностей, которые даёт камерная музыка в лирико-философской сфере идей и образов. Психологическое начало утаено в симфониях, а в сонатах Бетховен не обращается к проблемам общественным, но вместе с тем перенесение гражданской героической тематики, проблемы борьбы с «судьбой» в область психологическую ярко ощущается в образно-эмоциональном строе бетховенских сонат, в драматургических особенностях их цикла, в решении финала, как итога драмы. В этом проявляется специфика камерного жанра, его свободных и индивидуальных форм (достаточно сравнить циклы последних сонат и квартетов Бетховена с более классическими циклами его же симфоний).

Фортепианная соната была для Бетховена наиболее непосредственной формой выражения волновавших его мыслей и чувств, его главных художественных устремлений. Его влечение к этому жанру было особенно устойчивым. Если симфонии появлялись у него как итог и обобщение длительного периода исканий, то фортепианная соната непосредственно отражала все многообразие творческих поисков. Бетховен трактовал фортепианные сонаты как всеобъемлемый жанр, способный отразить все разнообразие музыкальных стилей современности. Именно в сфере фортепианной музыки Бетховен раньше всего и решительнее всего утвердил свою творческую индивидуальность, преодолел черты зависимости от клавирного стиля XVIII века. Фортепианная соната настолько опережала развитие других жанров Бетховена, что к ней, по существу, неприменима обычная условная схема периодизации бетховенского творчества. Характерные для Бетховена темы, манера их изложения и развития, драматизированная трактовка сонатной схемы, новая реплика, новые тембровые эффекты и т.п. впервые появились в фортепианной музыке. В ранних бетховенских сонатах встречаются в драматические «темы-диалоги», и речитативная декламация, и «темы-возгласы», и поступательные аккордовые темы, и совмещение гармонических функций в момент наивысшего драматического напряжения, и последовательное мотивно-ритмическое сжатие, как средство усиления внутреннего напряжения, и свободная разнообразная ритмика, принципиально отличная от размерной танцевальной периодичности музыки XVIII века. В ранний период излюбленные Бетховеном героико-драматические образы получили наиболее современное художественное выражение в «Патетической сонате» *c-moll*. Современники Бетховена вспоминали, что за и против этой сонаты разгорались такие же страстные споры, как по поводу какой-нибудь оперной премьеры. И действительно, «Патетическую сонату» многое тесно связывало с музыкальным театром. Ее театральность особенно явно обнаруживается в первой части, где представлены типичнейшие образы героических опер предреволюционного времени. В первой части выражен конфликт между «судьбой и человеком», который определил драматургию классической трагедии. И жалобные интонации мольбы «страха и скорби», и суровый голос рока чрезвычайно близки типичным трагическим интонациям оперной и симфонической музыки XVIII века.

Новое в «Патетической» - обострение контрастов, углубление тематических преобразований, создание единства и устремленности развития. Волевой характер большинства тем, их постепенное развитие, столкновение, взаимопроникновение подчеркивает силу конфликта, упорной борьбы. Возвышенное, спокойно-созерцательное настроение царит во второй части, *Adante cantabile*. Широкая, вдохновенно льющаяся мелодия в низких «альтовых» регистрах, богатый «педальный» фон, выразительная контрапунктирующая линия басов, приглушенная резкость создают ощущение глубокой сосредоточенности. Драматический финал в форме рондо-соната завершает «Патетическую сонату». Редким обаянием отличается его главная тема, выросшая из интонаций жалобы побочной партии первого *allegro*. Менее патетический, чем первая часть, финал также пронизан драматическим порывом. Соната кончается несмирением, а

К содержанию

вызовом судьбе. Героико-драматическая линия, последовательно проходящая через все фортепианное творчество Бетховена, ни в какой мере не исчерпывает его образное содержание. Бетховенские сонаты вообще нельзя свести даже к нескольким господствующим типам. Упомянем лирическую линию, представленную большим количеством произведений. Вторая соната A-dur - светлая, безмятежная, с тонкими красочными эффектами и глубоким психологизмом второй части – начинает «лирико-пасторальную» линию бетховенского творчества, дальнейшее развитие которой находим в «Пасторальной сонате» (№15, 1801) в «Авроре» (№21), в четырех сонатах переходного периода (№№24, 25, 26, 27). Вершина этой линии – Двадцать первая соната «Аврора» C-dur, с ее тонким песенно-пейзажным стилем, настроением светлой гармонии. Удивительной проникновенностью чувства отличается мечтательное Adagio, с его свободной импровизационностью, мерцающим светом. Формально являясь расширенным вступлением к финалу, она на самом деле - равноценная с ним самостоятельная часть. Эта картина погруженности в мир покоя и созерцания, слияния с таинством природы. Образная сфера интродукции оттеняет по принципу контраста динамический облик финала, его «открытые» ясные тона, жизнерадостность, прекрасную в своей наивности. В основу финала Бетховен положил подлинный народный немецкий танец «гросфатер».

По сохранившимся эскизным тетрадям Бетховена можно видеть, как упорно работал композитор над народной мелодией, как менял ее, приближая к собственным требованиям. И в результате - преобразовал простейший танец в тему удивительной поэтичности и красоты. Совершенно в таком же дух, Бетховен отнесся и к форме, положенной в основу финала. Подобно тому, как композитор изменил тему народного танца, придав ему поэтический пасторальный колорит, так и форму рондо, происходящую из народного хоровода, он лишил элементарной игровой повторимости, сообщив ей широту, свободу и динамичность, связанные с вариационным развитием, с выразительными чертами новейшего педального пианизма.

Героические образы фортепианных произведений Бетховена получили исчерпывающее художественное выражение в его Двадцать третьей сонате «Аппассионате» f moll. Ее появление было подготовлено исканиями почти десятилетнего периода. Ни прежде, ни впоследствии почти не удалось Бетховену создать сонату столь ошеломляющей драматической силы, исполненную такого же вдохновения и совершенства формы. Несомненное воздействие «Аппассионату» оказали те новые черты бетховенского симфонического стиля, которые были достигнуты в «Героической симфонии». Оркестровая звучность, масштабность и мощь отличают эту самую виртуозную из сонат Бетховена. Музыка «Аппассионаты» характеризует драматургическая цельность последовательно, на протяжении всего цикла сменяются образы тревожной настороженности, страдания, героической лирики, умиротворенного созерцания, заканчиваясь картиной напряженной борьбы. Все разнообразие тем Allegro, резко контрастирующих между собой, так или иначе связаны с темой главной партии. Унисонное движение по звукам минорного трезвучия постепенно становится выражением героического начала. Из интонаций нисходящей секунды, противопоставленной первому элементу темы, вырастает образ страдания и протеста. Стаккатный мотив, напоминающий мотив судьбы Пятой симфонии, вносит построение мрачной тревоги. Впоследствии, этот, третий элемент образует неизменный ритмический фон Allegro, усиливая его взволнованный характер. Тональные отношения внутри главной партии (F-Des) также найдут отражение во всей сонате. Преображается главная тема и побочная партия. Ее вдохновенное настроение восторженной типичности находит выражение в мелодии, структура которой, подобно теме главной партии, ассоциируется с революционными песнями типа «Марсельезы». Когда в конус всей части обе темы сливаются, отделить элементы каждой из них, по существу, невозможно. Связующая и заключительная темы и вся музыка разработки также вырастают из интонаций главной темы. Вторая часть написала в форме темы с вариациями. В ней господствует глубокое вдохновение.

К содержанию

Основная тема звучит как гимн умиротворения, напоминая лирическое построение побочные темы. Тем более трагично воспринимается, резкое, исступленное вторжение диссонирующих «Возгласов» финала; в нем сосредоточены мотивы страдания, сопротивления, протеста, присущие первому Allegro. Финал весь - вихрь, исступление, борьба. Завершающая его стремительная кода маршевого характера, гениальной простотой и выразительностью выделяется даже среди произведений Бетховена. В «Аппассионате» нет торжествующего, победного апофеоза. И, тем не менее, господствует и побеждает в нем героическое начало. Жар борьбы, сила гражданского порыва масс - вот завершающие образы сонаты. Бетховен в этом произведении утверждает, что смысл жизни - в гордом бесстрашии, в героическом сопротивлении, в неустанной борьбе. «Ничего не знаю лучше» «Appassionata», говорил Ленин, - готов слушать её каждый день. Изумительная, не человеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди». Высшей точкой бетховенского творчества являются последние пять сонат - Двадцать восьмая, Двадцать девятая, Тридцатая, Тридцать первая и Тридцать вторая (1815 - 1822). Философское раздумье, психологическая проникновенность отличают эти поздние произведения от более непосредственных, действенных сонат предшествующего периода. Масштабность формы, свободная трактовка сонатного цикла, редкое темброво - колористическое богатство, высокий уровень пианистической техники - всё это придаёт поздним сонатам Бетховена неповторимое своеобразие. Не в меньшей мере, чем от более ранних сонат самого композитора, эти поздние его произведения отличаются и от фортепианного творчества композиторов - романтиков, особенно проявивших себя именно в области созданной ими новейшей пианистической литературы (Вебер, Шуберт, Мендельсон, Шопен, Шуман, Лист).

Менее популярные и доступные, чем ранние сонаты, поздние бетховенские сочинения содержат в себе замечательные красоты. Здесь встречаются широко развитые, упоенные лирическим чувством кантиленные эпизоды, не имеющие прототипов в раннем бетховенском творчестве, например, в грандиозном Adagio из Двадцать девятой сонаты. Это Adagio - с его глубоким трагизмом и сосредоточенностью мысли - несомненно принадлежит к самым выдающимся Adagio мировой музыкальной литературы. Вместе с тем, наряду с эпизодами более песенного, непосредственно выразительного характера, в поздних сонатах проявляется тяготение к темам, уводящим к старинной полифонической музыке. Красота таких тем не во внешней чувственной прелести, а в интенсивности развития мысли. Одно из самых выдающихся творений Бетховена, его последняя, Тридцать вторая соната, являет собой чудо целостности и стройности. В ее первой части как будто оживают драматические образы «Патетической» и «Аппассионаты». И, однако, трактовка этой «вечной» бетховенской темы сейчас иная. Необычна и унисонная фактура темы, вызывающая ассоциации с линейной структурой многоголосного письма. Идея этой сонаты - возвышение человека над мирскими страстями и его слияние с природой - выражается в двух частях с такой исчерпывающей полнотой, что композитору не понадобилось расширять сонату до обычных размеров сонатного цикла. В этом произведении Бетховен как бы «прощается» с классической сонатностью, выходя за границы ее традиционного круга образов и формообразующих принципов и открывая путь к философски - созерцательной симфонической поэме.

Тема 9. Интерпретация музыки 18 века

Динамика. А. Швейцер убежденно отстаивал террасообразную динамику в музыке И.С. Баха, выступал против динамического «раскрашивания» баховской музыки, говоря об исполнении целых частей в одном генеральном нюансе.

Темп. Швейцер объясняет различие в темпах баховского и нашего времени, в основном, различиями в механизмах несовершенного баховского клавесина (не допускавшего не очень быстрых, не очень медленных темпов) и совершенного

К содержанию

современного фортепиано. Обычно исследователи обращаются к темпам, описываемым в трактате Кванца (1752 г.), хотя, учитывая эволюцию в толковании темпов, следует знать, что смычковые сочинения Баха создавались, по крайней мере, 30-ю годами ранее. Определение темпа в большей мере подскажет исполнителю сама музыка, чувство стиля, ощущение формы целого. Здесь несомненным представляется лишь необходимость соблюдения заложенного в баховских сюитах и партитах принципа «разнообразия и единства» (или «единства в разнообразии»). Большой интерес, по сравнению с темповыми данными Кванца, представляют его замечания, касающиеся характера исполнения отдельных частей, носящих танцевальное название. Наряду с характером танца, он говорил и о характере требуемого штриха. «Лурье и Куранта играют помпезно, штрихи каждой четверти, будь она с точкой или без нее, должны быть четко сменяемы... Сарабанда играет с несколько большей приятностью; Чакона также играет помпезно... Бурре играет весело, коротким и легким штрихом... Гавот (он подобен Бурре) по темпу несколько умереннее... Жига играет коротким и легким смычком. Менуэт играют, отделяя и подчеркивая четверти тяжеловатым, но коротким штрихом». Видные, современные исполнители, обладающие развитым чувством стиля, тонко применяют прием художественного *rubato*, позволяющий в той или иной мере отклониться от механического «метрономного ритма» (темпа).

В. Моцарт: «Все удивляются тому, что я остаюсь всегда точно в такте; для них совсем непостижимо применяемая мною в *Adagio tempo rubato*, о котором левая рука ничего не знает». Особенная необходимость в применении *rubato* возникает в процессе выявления скрытой полифонии, здесь *rubato* способствует рельефному выделению скрытых голосов и вносит ясность в голосоведение.

Семинарское занятие по пройденным темам.

Контрольное тестирование – см. приложение № 1

Викторина.

Тема 10. Фортепианная культура Западной Европы в конце 18 - первой половине 19 века. Лондонская и венская школы

Противоречия буржуазных отношений в Европе остро проявились в искусстве. С одной стороны - раскрепощение человеческой личности. С другой - капитализм низводил искусство до забавы пресыщенных жизнью богачей. Эти люди ждали новых произведений, но не глубоких и содержательных, а развлекающих, улаживающих душу. Так, наряду с основным направлением искусства, развивалось искусство салонное, внешне блестящее, но не глубокое. Музыканты этого времени - Бетховен, Шуберт, Вебер, Мендельсон, Шуман, Шопен, Берлиоз, Лист. Характерной фигурой того времени является уже не композитор-импровизатор, а композитор-виртуоз. Мастерство фортепианных виртуозов начала века находилось на очень высоком уровне. Во многом оно основывалось на принципах музыкального классицизма. Все больше входил в моду «блестящий стиль» игры. К. Черни дал ему следующую характеристику: «Чрезвычайно ясный, подчеркнутый и сильный удар, благодаря чему звук становится исключительно отчетливым. Абсолютная чистота даже в труднейших местах». Сочинения, написанные в «блестящем стиле» (всевозможные *briellants*), как правило, содержали большое количество «жемчужных», или «бисерных» пассажей. Техника *perle* (жемчужная) требовала особых приемов. Черни рекомендовал использовать движения, напоминающие подмену пальцев во время быстрых репетиций, когда «каждый палец своим кончиком как бы щиплет клавишу». Композиторы смело вводили в свои сочинения скачки, октавные и терцовые пассажи, *tr.* Некоторые виртуозы, тяготевшие к зарождавшемуся тогда романтизму, уделяли большое внимание педали. Они разрабатывали фактуру, способствующую певучему звучанию мелодии на фоне гармонического сопровождения. В крупнейших

К содержанию

европейских городах, где интенсивно развивалась концертная жизнь, возникали центры музыкально-исполнительской культуры. К важнейшим из них, на рубеже веков, можно отнести венскую и лондонскую школы фортепианного искусства.

Лондонская школа основана Муцио Клементи (1752-1832). Родился в Риме, с 14 лет жил в Англии, где завершил свое образование и вскоре выдвинулся как исполнитель, композитор, педагог. Клементи стал известным фабрикантом фортепиано и нотоиздателем, принадлежал к крупнейшим виртуозам своего времени. Клементи написал более 100 сонат (из них значительная часть написана для фортепиано), много инструктивных пьес. Сонатное творчество Клементи - самостоятельное направление в фортепианной литературе конца 18 - начала 19 века. Он сыграл немалую роль в разработке виртуозной фортепианной фактуры, его виртуозный стиль был новаторским для своего времени. Клементи - крупнейший фортепианный педагог. Его учениками были Крамер, Фильд, Бергер. В практике преподавания Клементи сформировались педагогические принципы, получившие широкое мировое распространение в фортепианной педагогике. Основой для формирования техники служили упражнения и этюды. На них стремились прежде всего развить силу, ровность, независимость и беглость пальцев. Начинали обучение с 5-ти пальцевых упражнений, после 5-ти пальцевых упражнений изучали тр, двойные ноты, октавы. Играть эти упражнения надо было долго и систематично. К наиболее ранним образцам инструктивных этюдов относится сборник «Ступень к Парнасу». Этюды Клементи предназначены в первую очередь для выработки чеканной пальцевой техники позиционного типа. Многие этюды длинные и требуют от исполнителя значительной выносливости.

Иоганн Крамер (1771 - 1858). Бетховен высоко ценил Крамера среди других виртуозов. Родом из Мангейма (Германия), Крамер почти всю жизнь прожил в Англии. В его игре проявились черты классицизма, кроме того, Крамер был превосходным импровизатором. Крамер писал фортепианные сонаты, концерты, камерные ансамбли. Большую известность приобрели этюды Крамера. В настоящее время обычно пользуются Сборником «60 избранных этюдов» под редакцией Бюлова. По своему стилю этюды Крамера близки этюдам Клементи, но более содержательны в музыкальном отношении и мелодичнее этюдов Клементи. По сравнению со своим учителем, Крамер больше использует фактуру, требующую быстрых растяжений и сжатий руки, а также постоянных изменений положения кисти во время игры. Крамер был известен и как нотоиздатель. До сих пор существует фирма, носящая его имя. Лирические тенденции, наметившиеся в искусстве Крамера, получили дальнейшее развитие в сочинениях Джона Фильда.

Джон Фильд (1782 - 1837), был одним из первых в истории фортепианного искусства, который начал применять сопровождение с глубокими басами, дававшими возможность длительно выдерживать педаль, «окутывать» ею звуки мелодии и окрашивать их обертонами. Эти новые приемы изложения Фильд использовал уже в своих юношеских сонатах ор. 1. В последовавших за ними произведениях возникают еще более смелые для того времени звуковые эффекты: на одной педали смешиваются различные гармонии. Певучесть фильдовского пианизма в полной мере раскрылась в ноктюрнах. Введя этот жанр в фортепианную литературу, Фильд начал его разрабатывать. Эти пьесы сыграли немаловажную роль в формировании романтической миниатюры. Свои юношеские годы Фильд провел в Англии, в поездках с М. Клементи. В 1802 г. он вместе с Клементи приехал в Россию, где нашел здесь вторую родину. Внеся много ценного, школа Клементи, вместе с тем способствовала развитию некоторых отрицательных явлений - в области методов преподавания. Все возраставшее в Европе увеличением виртуозностью, вызвало чрезмерное внимание к техническим проблемам. Менее талантливые последователи Клементи, довели

К содержанию

разработанные им принципы до абсурда. Ученика истязали технической муштрой, изучение упражнений превращалось в чисто механический процесс.

В концертных поездках, во время поездки в карете, исполнители упражнялись на немой клавиатуре, некоторые пианисты - виртуозы пользовались этим приспособлением, даже в часы занятий с учениками. В этот период стали изобретских упражнений. В 1816 г. Ложье опубликовал в Лондоне описание своего патента на хиропласт (от лат. - «рука», «место»). Этот аппарат предназначался для придания руке «правильной» постановки. Он состоял из 2 подвижных медных пластин с прорезями для пальцев. Ложье открыл в Лондоне специальные учебные заведения, в которых преподавание велось с помощью хиропласта на основе метода группового обучения. Хиропласт послужил толчком для изобретения других механических приспособлений. Пианист Калькбреннер изготовил аппарат рукостав, пианист Герц сконструировал аппарат для укрепления пальцев - дактилион. Попытки использования аппаратов выявили самые отрицательные черты фортепианной педагогики и сведение процесса упражнений к чисто механической тренировке.

Венская школа.

Среди виртуозов венской школы большую известность приобрел Иоганн Гуммель (1778 - 1837). В детстве Гуммель 2 года занимался с Моцартом и уже с 10 лет начал совершать концертные поездки. Выступал он во многих странах, в том числе и в России. Гуммель преклонялся перед Моцартом и стремился следовать традициям его искусства. В своих сочинениях - фортепианном септете, фортепианных концертах, сонатах, различных пьесах, он выступает как представитель классицизма. Среди венских виртуозов пользовались известностью также Эберль, Вельфль, Гелинек.

Семинарское занятие по пройденной теме

Тема 11. Французская школа. К. Сен-Санс, С. Франк

В период Второй империи (1852-1870 г.) во французской музыке безраздельно господствовала опера. Инструментальное искусство было оттеснено на задний план. Как и раньше, успехом пользовались модные виртуозы. Но они настолько прониклись духом салона и так много играли малозначительных произведений, что их исполнительская деятельность оказывала скорее отрицательное, чем положительное воздействие на развитие вкуса слушателей. Возрождение инструментального искусства Франции началось в 70-е годы. Общему подъему художественной культуры способствовала политическая обстановка в стране (Парижская коммуна). В этих условиях, группе передовых деятелей удалось создать «национальное общество музыки» (1871 г.), начавшее интенсивную пропаганду творчества французских композиторов. Членами этого общества были К. Сен-Санс, С. Франк, Э. Гиро, Г. Форе. Руководящую роль в нем играл Сен-Санс, затем - С. Франк.

Сен-Санс (1835-1921) - одаренный композитор, он выступал также на поприще исполнительства и критики. В музыкально-литературных работах, Сен-Санс стремился к утверждению серьезных взглядов на искусство, к пропаганде творчества классиков и выдающихся композиторов современности. Он принял деятельное участие в возрождении традиций старых мастеров отечественной музыки. Под его редакцией начало выходить многотомное академическое издание сочинений Рамо, сделал немало переложений для фортепиано сочинений выдающихся композиторов, в то числе Баха, венских классиков, Глюка, Берлиоза, Бизе, Гуно, Массне. Сен-Санс много времени и сил отдал исполнительской деятельности. Она была интенсивной и продолжалась необычайно долго - 75 лет. Выдающееся пианистическое дарование Сен-Санса обнаружилось в раннем детстве. В 10 лет он дал свой первый концерт. Под руководством К. Стамати мальчик приобрел отличную технику. Игра Сен-Санса привлекала изяществом, блеском, мастерством. Репертуар пианиста был большим и

К содержанию

разнообразным, он выступал с концертами, посвященными Генделю, Баху, Скарлатти, Куперену, Рамо, что было тогда редкостью. В музыке Сен-Санса чисто французская живость и отточенность мысли сочетаются с элегантно-лирикой, изяществом и блеском изложения. Сен-Сансу были близки классические идеалы ясности, гармонической соразмерности, вместе с тем он использовал многое из выразительных средств романтического искусства. В ней искусно сплавлены элементы техники периода классицизма - гаммы, арпеджио - с виртуозным стилем Листа и Шопена.

Сен-Санс был создателем первых выдающихся образцов французского фортепианного концерта. Особенно известен Второй концерт - *g* *mo*ii. Этот концерт - одна из удачных попыток обновления жанра, композитор сохранил три части классического концертного цикла, но внес в них существенные изменения: вначале дана медленная часть, затем следуют две быстрые части - скерцо и финал в духе тарантеллы. Сен-Санс написал 5 концертов, создал также одночастное произведение для фортепиано с оркестром под названием «Африка». К лучшим произведениям Сен-Санса относится сюита «Карнавал животных» (автор называл ее «Зоологической фантазией»). Она написана в 1886 г. для двух фортепиано, струнного квартета, флейты, фагота и ксилофона. Сен-Санс написал также много сольных фортепианных пьес. Среди них следует выделить сборник этюдов и полифонических сочинений (прелюдий и фуг).

Новым этапом на пути подъема французской фортепианной музыки было творчество Сезара Франка (1822-1890). Оно способствовало углублению ее содержания, насыщению образами большой психологической выразительности. Франк родился в Бельгии. Учился он в Парижской консерватории и свою последующую жизнь прожил во Франции. В 15-ти летнем возрасте Франк блестяще окончил фортепианный класс П. Циммермана и был удостоен Большой премии почета. Франк был превосходным пианистом и одним из лучших органистов своего времени. Иногда Франк давал органные концерты, где обычно импровизировал, в том числе на темы народных песен. Среди относительно немногочисленных фортепианных сочинений композитора выделяются 4, написанные в годы его творческого расцвета: два сольных - «Прелюдия, хорал и fuga», «Прелюдия, ария и финал» и два для фортепиано с оркестром - «Джинны» (по одноименному стихотворению В. Гюго) и «Симфонические вариации». В искусстве Франка выделяется одна центральная тема, в которой он неоднократно обращался во многих сочинениях: воплощение внутреннего мира неудовлетворенного, страдающего человека, его страстных исканий светлого идеала, счастья.

Развитие французской исполнительской школы в значительной мере продолжал определять крупнейший музыкальный центр страны - Парижская консерватория. Преподавание в ней велось на высоком профессиональном уровне. Ведущим фортепианным педагогом консерватории в течение длительного времени был Антуан Франсуа Мармонтель. Среди его учеников можно назвать немало известных музыкантов, в том числе Бизе, Дебюсси, М. Лонг. Он написал несколько работ по различным вопросам фортепианного искусства: «Знаменитые пианисты», «Симфонисты и виртуозы», «История фортепиано» и др. Эти книги не утратили своего значения до настоящего времени. Преемником Мармонтеля в Парижской консерватории стал его ученик Луи Дьемер. Поборник высокой академической культуры, он был одним из виднейших деятелей возрождения старинной французской музыки. У Дьемера учились А. Кортю, А. Казелла, Р. Казадезюс.

Тема 12. Фортепианное творчество Ф. Шуберта, К.М. Вебера, Ф. Мендельсона

К содержанию

На протяжении 20 - 40 годов XIX столетия в странах Западной Европы продолжается интенсивное развитие передового, демократического направления фортепианного искусства. Творчество его лучших представителей запечатлевает идейно-эмоциональный мир современников, чутко отражает прогрессивные общественные стремления. Идеалы раскрепощения человеческой личности, рожденные передовой идеологией эпохи, находят широкое и многогранное претворение в искусстве. Наряду с воплощением образов, мужественной силы, воли, героической борьбы, особенно привлекавших композиторов в периоды общественного подъема, усиливается интерес к лирической сфере чувств. Музыка этого времени - богатейший мир лирических эмоций, захватывающих своей поэтичностью, подлинной человечностью и жизненной правдивостью. Развитие лирического направления шло по линии психологического углубления образов, раскрытия все более тонких оттенков чувств и сложных душевных коллизий. Возник также новый жанр пьес - лирические пейзажи. Проникая в сферу танцевальной музыки, лирическое начало вносило в нее черты поэчности и психологической характеристики. В любой из областей инструментальной музыки - фортепианной, скрипичной, виолончельной - всегда сосуществовали две тенденции. Одна из них - обогащение сферы искусства того или иного инструмента образами и выразительными средствами смежных областей музыкального творчества и исполнительства. Другая - раскрытие специфики художественных возможностей инструмента.

Наряду с постепенным выявлением индивидуальных свойств фортепиано, в фортепианной музыке начала XIX века шел процесс плодотворного воздействия на нее симфонических, песенно-романсных и оперных жанров. «Пение на фортепиано» и воспроизведение всего многообразия жанров вокального исполнительства - песенного, хорового, ариозного и других - становится в центре внимания авторов инструментальной музыки и ее интерпретаторов.

На протяжении первой половины XIX века происходит много существенных изменений в жанрах фортепианной музыки. Стремление к передаче чувств способствовало - быстрому развитию лирической фортепианной миниатюры. Большинство лирических миниатюр имело певучий характер. Это были «песни без слов», романсы, ноктюрны, колыбельные, баркаролы. Миниатюры нередко объединялись в циклы. Интенсивно развивались новые жанры крупной формы - фантазии, баллады и другие. В них наглядно проявились богатые возможности программного метода творчества, получившего в те времена распространение. Творческий интерес к синтезу различных форм проявлял уже Бетховен, этот метод становится типичным для многих композиторов XIX века. Широко используется и метод сквозного развития. Окончательно кристаллизуется принцип монотематизма. Новые идеи обогащают жанры, сонаты и концерта, существенно изменяя их образный строй и форму. Некоторые композиторы, продолжая линию, намечившуюся в творчестве Бетховена, сжимают цикл до одночастного. Существовала и противоположная тенденция - сохранения обычного количества частей и даже их увеличения. В своем развитии передовое искусство первой половины XIX столетия испытало сильное влияние идей романтизма. Творчество тех, кто сам себя именовал или кого именуют романтиками, не всегда может быть ограничено рамками романтизма. Оно обычно содержит в себе немало реалистических черт. Именно в таком плане следует рассматривать и творчество крупнейших композиторов первой половины XIX века. Зарождение лирического направления фортепианного искусства связано с именами не только Фильда, но и некоторых других музыкантов. В деятельности Кожелуха и Дусика, о формировании в их творчестве нового типа лирики, воспринимаемой в настоящее время как предвосхищение песенности Шуберта. В еще большей мере ее элементы проявились в сочинениях последующих чешских композиторов - Томашека и Воржишека.

К содержанию

Вацлав Ян Томашек (1774-1850) - широко образованный пражский музыкант, близкий к кругам «будителей», передовых деятелей чешского национального Возрождения. Он пользовался известностью не только как композитор, но и как превосходный фортепианный педагог. Среди его учеников-пианистов были крупные виртуозы - Александр Дрейшок (1818-1869) и Юлиус Шульгоф (1825-1898). В творческом наследии Томашека выделяются семь тетрадей «Эклог», пятнадцать рапсодий и три дифирамба. Эклоги Томашека отличаются по содержанию от галантных пасторалей. В пьесах чешского композитора заметно стремление к передаче простых человеческих чувств и народной песенности.

Творческую работу над фортепианной миниатюрой продолжил ученик Томашека - даровитый Ян Вацлав (Гуго) Воржишек (1791 -1825). Уже его ранние сочинения - двенадцать рапсодий удостоились одобрения Бетховена. Опубликованные чешским композитором в 1822 году шесть экспромтов - непосредственные предшественники шубертовских пьес этого жанра. Выдающаяся роль в обогащении инструментального искусства песенностью принадлежит Францу Шуберту (1797 - 1828). Игре на фортепиано композитор научился почти самостоятельно, преимущественно во время «чтения» музыкальной литературы и домашнего музицирования. Современники говорили о нем как о хорошем пианисте камерного плана и превосходном аккомпаниаторе.

Облик Шуберта - пианиста ясно выступает в его фортепианном творчестве. Оно имеет камерный характер, лишь в редких случаях заметно стремление автора к концертным формам высказывания. Тесная связь композитора с бытовым музицированием привела к созданию множества танцевальных миниатюр и сочинений для фортепиано в четыре руки. Шуберт сыграл заметную роль в развитии фортепианной миниатюры. Хотя он и имел на этом пути предшественников, но никому из них не удалось создать пьес столь же значительных по художественному содержанию. Танцы Шуберта иногда напоминают миниатюрные народно-жанровые сценки. Именно в этих пьесах наиболее отчетливо ощущаешь перерастание бытового танца в лирическую миниатюру. Стремление воплотить в танцевальной музыке человеческие чувства было подчеркнуто автором в названии оп. 50 - «Сентиментальные вальсы». Новым этапом работы Шуберта над фортепианной пьесой были его восемь экспромтов оп.90 и оп.142 (1827) и «Шесть музыкальных моментов» оп. 94 (1828). В этих пьесах продолжает сохраняться связь с народно-бытовой музыкой, но уже о прикладном характере их не может быть и речи. По сравнению с вальсами музыкальные моменты и особенно экспромты - сочинения более развитые по форме и фактуре. В некоторых экспромтах даже намечаются черты романтической поэмы. Экспромты и музыкальные моменты иногда имеют танцевальную основу. Многие пьесы Шуберта проникнуты песенностью. Связь с песенными жанрами подчеркнута чередованием «сольных запево» и «хоровых ответов». В развитии тематического материала пьесы важную роль играет гармония. Шуберт делает решительный шаг по пути утверждения нового принципа гармонического мышления - мажоро-минорной системы, начавшей формироваться еще в музыке XVIII века. Типично для композитора колебание» одноименного мажора и минора, нередко возникающее в его сочинениях в виде чередования ладотональных преобразований фразы. Песенность проникает и в произведения Шуберта крупных форм. Наиболее непосредственно это ощутимо в Фантазии C-dur op. 15 (1822), написанной композитором на тему собственной песни «Скиталец». Фантазия - одна из интересных попыток трансформации классической сонаты и поисков нового решения проблемы монументального фортепианного произведения. Подобно Бетховену, Шуберт стремится к тесному сближению отдельных частей сонатного цикла, он осуществляет непрерывный переход не только между средними частями я финалом, но и между первой и второй частями, и в Фантазии еще отчетливее, чем в сонатах Бетховена, проявляется сквозное монотематическое развитие.

Очень плодотворной была работа Шуберта над лирической фортепианной сонатой. Продолжая линию, намечавшуюся уже в творчестве Моцарта, Дусика, Бетховена и

К содержанию

некоторых других композиторов, он создает новую - песенно-танцевальную разновидность жанра. Сочинения этого типа лишены острой конфликтности, столкновения и борьбы контрастных начал. В основе их лежит раскрытие мира лирических чувств. Шуберт обладал способностью так глубоко проникать в эту сферу, что мог оставаться в ней длительное время, не ощущая потребности ее покинуть и не вызывая этого желания у слушателей. Ярчайшее лирическое и мелодическое очарование давало композитору возможность на песенно-танцевальной основе возводить капитальные сонатные циклы. Многие сонаты Шуберта обладают выдающимися художественными достоинствами. Шуберт внес в эту концепцию развития новые черты. Он усилил роль лирического элемента, придал первым темам характер монолога, «высказывания автора». Углубление в мир личных душевных переживаний наложило на сонату своеобразный отпечаток, свойственный многим сочинениям романтиков. Этими своими чертами она подготавливала психологическую линию сонатного творчества Шумана.

Музыка Шуберта выдвигает перед пианистом немало сложных художественных задач. Важнейшая из них - передача лирического содержания образов композитора. Искренность высказывания должна сочетаться с большой эмоциональной наполненностью, способностью воплотить многие и глубокие человеческие переживания. Сочинения композитора требуют высокого развития искусства пения на фортепиано. Задача осложняется тем, что лирические построения в них нередко изложены приемами классического письма. Для выражения новой по содержанию романтической эмоции, требуется совершенное пальцевое legato, владение различными степенями «нагрузки» руки, умение тонко дифференцировать звучность мелодики сопровождения. Воплощение шубертовской лирики вызывает необходимость внимательного отношения к принципам песенного развития мелодики. Одна из проблем, возникающих при исполнении некоторых сочинений Шуберта, - преодоление в них «божественных длиннот». «Длинноты» - понятие в достаточной мере относительное.

Одним из лучших интерпретаторов Шуберта был Артур Шнабель. Уже внешний вид пианиста на эстраде, запомнившийся со времени приезда его в Москву в 30-х годах, соответствовал исполняемым сочинениям. Шнабель сидел необычно - откинувшись на спинку стула. Исполнение приобретало характер лирики и взволнованности. Не стремясь ничего «навязывать» слушателю, артист увлекает его в чистый мир шубертовского искусства и языком звуков заставлял говорить сами чувства. Интерпретация Шнабеля - образец стильного и одухотворенного исполнения музыки Шуберта. В концертной практике встречаются примеры и совсем другого по характеру, но также высокохудожественного воссоздания образов композитора. Напомним о трактовке музыкальных моментов и экспромтов Владимиром Софроницкими в поздний период его деятельности. Пианист глубоко и убедительно раскрывал драматические стороны таланта Шуберта. Тонус музыки становился мужественным, волевым. Резкие звуковые контрасты, сильные акценты, рельефное выявление басовых голосов придавали исполнению суровый характер. Закономерно ли такое исполнение? Находится ли оно в соответствии с образом сочинения? С точки зрения распространенных представлений о стиле Шуберта Софроницкий играл чрезмерно субъективно. И случается, что некоторые из этих находок, оказываясь жизненными, распространяются в исполнительской практике. Будя мысль и помогая преодолевать штампы, они способствуют его дальнейшему развитию. Шуберт глубже, чем кто-либо из его современников, проник в искусство народной песенности и раскрыл его богатейшие возможности для развития инструментальной музыки. Реализуя их в собственном творчестве, он стал одним из создателей фортепианной миниатюры, автором наиболее значительных в художественном отношении ранних ее образцов. Вслед за Бетховеном, еще полнее и в новом плане, Шуберт выявил возможности использования песенности в сочинениях крупной формы. На этой основе возникли его сонаты и Фантазия C-dur.

К содержанию

Среди немецких музыкантов первой четверти XIX века выделяется Карл Мария Вебер (1786 - 1826). Детство будущего композитора прошло в странствиях по городам Германии и Австрии - его отец был театральным антрепренером, мать - певица. Как вспоминает Вебер в автобиографии, основам «сильной, отчетливой и характеричной» игры на фортепиано он был обязан педагогу И. П. Хейшкелю. Композиции он учился у Михаэля Гайдна (брата великого венского классика) и аббата Фоглера, который обучал юношу искусству импровизации. По завершении своего образования Вебер работал в Бреславле, Праге, Дрездене и других городах музыкальным руководителем и дирижером оперных театров. С большим успехом он выступал также как пианист. Его игра отличалась не только блеском и виртуозным мастерством, но и эмоциональной яркостью. По воспоминаниям современников, он «околдовывал» слушателей; казалось, будто от его исполнения исходила «магнетическая сила».

Вебер был разносторонним музыкантом - композитором, дирижером, пианистом, критиком. Его деятельность имела прогрессивную, демократическую направленность. Создатель немецкой народно-романтической оперы, автор патриотических песен «Лиры и меча», он и в других сочинениях выступал как подлинно национальный художник. Творческая индивидуальность Вебера особенно полно выявилась в его операх и прежде всего в лучшей из них - «Вольном стрелке». Эти черты свойственны и инструментальным сочинениям композитора. Некоторые его фортепианные пьесы были связаны вначале с оперными замыслами. Из незаконченной оперы «Альсидор» на сюжет «Тысячи и одной ночи» возникли «Приглашение к танцу», «Блестящее рондо» и «Блестящий полонез» E-dur. Светлые, привлекающие непосредственным и радостным восприятием мира, они связаны преимущественно с танцевальной музыкой, в первую очередь с вальсом.

Одним из первых Вебер начал разрабатывать новый музыкальный жанр, получивший впоследствии распространение в литературе XIX столетия, - концертные пьесы виртуозного характера. К этому роду сочинений относится «Приглашение к танцу», «Momento cariccioso», «Блестящее рондо» и два полонеза. Виртуозный стиль Вебера - переходный этап от фортепианного письма периода классицизма к фактуре листовского пианизма. Наряду с гаммообразными и арпеджиообразными пассажами в сочинениях композитора применяются аккорды и октавы, исполняющиеся в быстром темпе, двойные ноты, скачки. Блестящие, «жемчужные» пассажи сочетаются с чеканной токкатностью и бравурой крупного концертного плана, чисто фортепианные эффекты - с оркестровым звучанием. Вебер нередко использовал аккорды в пределах децимы. Это объяснялось не только исключительно большими размерами его рук, но и общей тенденцией к расширению позиции руки в фигурациях и аккордах, наметившейся в фортепианном искусстве начала XIX века. Среди пьес композитора наиболее известно «Приглашение к танцу» (1819) - первый выдающийся образец концертного произведения, в котором выявились черты психологизации танца, танца-поэмы. Новая трактовка танца сочетается в пьесе с яркостью художественных образов. «Приглашение к танцу» - музыкальная картинка. Если вспомнить, какое значение имел вальс в быту того времени, становится понятным исключительный успех пьесы. Она вызывала интерес и у любителей, и у профессионалов. Берлиоз, Глинка и другие музыканты сделали ее переложение для оркестра. Тенденции, намеченные в «Приглашении к танцу», получили развитие в фортепианном творчестве многих композиторов - «Карнавал» Шумана, Вальс-фантазию Глинки, «Мефисто-вальс» Листа. Новым для своего времени было и «Momento cariccioso» (1808) - блестящая концертная пьеса, выдержанная преимущественно в октавно-аккордовой фактуре. Прообразом ее послужили оркестровые скерцо. В свою очередь она явилась одной из первых токкатного типа, основанных, в отличие от баховских, на непрерывном моторном движении. От «Momento cariccioso» тянутся нити к Токкате Шумана, Этюду C-dur А. Рубинштейна и другим сочинениям виртуозной музыки XIX века. Вебера привлекал жанр концерта. Композитор создал немало произведений этого жанра для различных инструментов, в том числе три для фортепиано

К содержанию

с оркестром. Лучшее из них - «Концертштюк» f-moll (1821). Отдавая дань романтизму, Вебер избрал для своего произведения средневековый сюжет. Объективно в его содержании можно уловить прямую связь с современной ему действительностью - периодом многолетних наполеоновских войн. Тема разлуки, вызванной военными событиями, и супружеской верности стала в те годы особенно жизненной. В «Концертштюке» автор сделал смелый шаг - отказался от двух экспозиций и вместо первой - оркестровой - ввел большое фортепианное вступление (Larghetto). Необычен для концертного жанра раздел произведения, где в связи с программным замыслом традиционная медленная часть заменена оркестровым эпизодом - маршем (солист лишь один раз врывается блестящим октавным glissando). «Концертштюк» оказал влияние на развитие инструментальной литературы. Он подготовил появление концертов Листа. Не случайно великий венгерский музыкант высоко ценил это сочинение и пропагандировал его в своей исполнительской деятельности.

Среди четырех фортепианных сонат Вебера нет таких новаторских сочинений, как «Концертштюк», хотя и в них романтические черты сказались достаточно отчетливо. Они проявились в характерных образах, в более свободной трактовке закономерностей сонатной формы. Сонатам Вебера присуща картинность, особенно Второй - As-dur и Третьей - d-moll. Рондо нередко исполняется отдельно от других частей сонаты. Брамс и Чайковский создали его обработки. Пианистически эффектна обработка Годовского. Вебер написал восемь вариационных циклов для фортепиано. В одном из лучших сочинений этого жанра - Вариациях на украинскую тему (1815) явно обнаруживаются черты свободных, или романтических вариаций. Итоги творческой работы Вебера в области фортепианной музыки были плодотворны. Намечившиеся в его сочинениях связи с романтической оперой, тяготение к программности, к поэтизации народно-бытового искусства обогащали фортепианную литературу и способствовали ее дальнейшему расцвету.

Одним из крупнейших деятелей немецкой музыкальной культуры второй четверти XIX века был Феликс Мендельсон - Бартольди (1809 - 1847). Он принадлежал к числу передовых музыкантов-просветителей своего времени. Ему были чужды и ненавистны рутина, мещанская тупость, попытки низвести музыку до пустой салонной болтовни. Он стремился воспитывать любовь к серьезному искусству, к творчеству великих мастеров. Его интенсивная концертная деятельность способствовала подъему немецкой музыкальной, культуры. Руководя лейпцигским Гевандхаузом, Мендельсон добился блестящего расцвета этой концертной организации. В 1843 году он основал в Лейпциге первую немецкую консерваторию. Мендельсон был выдающимся исполнителем. Фортепианной игре он учился Людвигу Бергера (1777 -1839). Тонкий мастер фортепиано, превосходный пианист кlementиевской школы, Бергер способствовал быстрому виртуозному развитию своего ученика. С девятилетнего возраста Мендельсон начал выступать публично. Когда Феликсу исполнилось двенадцать лет, Цельтер - учитель по композиции - привел его к Гёте, и тот часами слушал игру талантливого мальчика (обычно это были импровизации, исполнение фуг Баха или еще каких-нибудь произведений). По мере художественного развития молодого музыканта постепенно складывались его просветительские воззрения. Одновременно у него усиливалось отрицательное отношение к искусству модных салонных виртуозов. Под управлением Мендельсона систематически звучали выдающиеся произведения мировой симфонической и хоровой литературы. Выступая как пианист, он играл, помимо собственных сочинений, произведения Баха, Моцарта, - Бетховена, Вебера и других крупных композиторов. Особенно отмечали его исполнение Четвертого концерта Бетховена (в 1832 году Мендельсон познакомил с ним парижских слушателей, для которых сочинение оказалось новинкой). Среди заново открытых им произведений классиков был Концерт для трех клавиров Баха. Игра Мендельсона, по свидетельству современников, отличалась «изумительной законченностью и выдержкой, точностью и

К содержанию

силой». Она приковывала внимание прежде всего своей редкой одухотворенностью. Творческое наследие композитора включает концерты, сонаты, вариации, фантазии, каприччио, прелюдии и фуги, этюды, лирические пьесы и другие сочинения. Если Шуберту была свойственна преимущественно камерная трактовка инструмента, Веберу - концертная, то в творчестве Мендельсона получили развитие обе эти линии инструментального искусства. Среди камерных пьес композитора выделяются «Песни без слов» (восемь трагедий, по шесть номеров в каждой; помимо того он написал еще некоторое количество пьес, близких им по жанру). «Песни» быстро завоевали популярность и получили распространение. Они удовлетворяли насущную потребность музыкантов-любителей в произведениях доступных, относительно несложных по фактуре, разносторонне и поэтично воплощающих художественные идеалы и мир чувств человека их среды. В «Песнях без слов» преобладает спокойная созерцательная лирика. Встречаются пьесы оживленного характера, разнообразно преломляющие черты скерцозности. Некоторые «песни» - миниатюрные жанровые сценки. Иногда в них настолько осязаем программный элемент, что им впоследствии были даны названия, прочно за ними закрепившиеся: «Охотничья песня», «Граурный марш», «Весенняя песня», «Прялка» (сам автор предпослал заглавия только пяти пьесам: «Дуэту», «Народной песне», и трем «Венецианским гондольерам»). При всем разнообразии своего содержания, они все же не затрагивают многих важных областей эмоциональной сферы, типичных для передового романтического искусства. Им чужды образы героики, дух бунтарства, столкновения конфликтных сил. Сочинения типа «песен без слов» встречаются и у предшественников Мендельсона. Но именно в его творчестве происходит окончательное формирование этого жанра романтической миниатюры. Большинству «песен» композитора свойственна напевная мелодия, интонационно связанная с немецкой бюргерской песенностью. Помимо одноголосного проведения мелодии, встречается изложение, напоминающее вокальные дуэты, струнные квартеты и иные ансамбли. Пьесы просты по форме. Как правило, в них один образ. Многие имеют вступление, заключение и «отыгрыши» инструментального характера. Это усиливает сходство пьес с вокальными песнями-романсами.

Свои концертные сочинения Мендельсон нередко писал в модном «блестящем стиле». Это прежде всего два фортепианных концерта: Первый - g-moll (1831), Второй - d-moll (1837), «Рондо-каприччиозо» и некоторые этюды. Концерты Мендельсона привлекают красивыми лирическими темами и изящной виртуозностью. Уже в Первом концерте заметно стремление к сквозному развитию. Подобно Веберу, автор отказывается от двойной экспозиции, закрепляет это новшество своего предшественника. Дальнейшим шагом к объединению цикла было осуществление постепенного перехода между первой и второй частями. Свои концертные сочинения Мендельсон нередко писал в двух частях - первой певучего характера и второй - виртуозной. Эта форма оказалась настолько естественной для выявления двух излюбленных сфер его искусства - песенной и виртуозной, что он охотно ее разрабатывал. В последствии по проложенному им пути пошли некоторые другие композиторы. В концертных сочинениях Мендельсон использует разнообразные виды мелкой и крупной техники. Среди наиболее характерных для него приемов письма отметим различные типы скерцозного движения. Своим происхождением они обязаны оркестровым сочинениям, в первую очередь самого композитора. Фортепианные скерцо Мендельсона, как и оркестровые, отличаются изяществом, «воздушностью» колорита, тонкой красочностью. Иная линия концертной музыки Мендельсона представлена «Серьезными вариациями» (1841). Это сочинение, как свидетельствует заглавие, противопоставлено блестящим пьесам салонных композиторов. Продолжая традиции Бетховена и используя опыт Шумана в написанных несколькими годами ранее «Симфонических этюдах», автор создает цепь содержательных вариаций, многообразно раскрывающих выразительные возможности темы. Особенность сочинения - его полифоническая насыщенность. Обогащение жанра вариаций полифоническими

К содержанию

приемами развития, идущими от мастеров баховской эпохи, открывало плодотворные творческие перспективы. По этому пути пошли Брамс и некоторые другие композиторы последующего времени. Интересным творческим опытом Мендельсона, связанным с его деятельностью по изучению и возрождению искусства великих немецких полифонистов, были шесть прелюдий и фуг ор.35 (изданы в 1837 году). В большинстве своем развитые по форме и фактуре, они представляют собой первые значительные образцы концертных сочинений этого жанра в романтической литературе. Опыт создания концертных прелюдий и фуг с новым романтическим содержанием нашел свое продолжение в творчестве последующих композиторов.

Из непосредственных последователей Мендельсона в этом отношении можно назвать А. Рубинштейна. Идея объединения в одном цикле прелюдии, фуги и хорала была впоследствии воплощена Франком. Сочинения Мендельсона быстро вошли в концертный и педагогический репертуар. «Песни без слов» долгое время считались едва ли не основной школой пения на фортепиано.

Среди проблем, возникающих перед интерпретатором сочинений Мендельсона - исполнение певучих мелодий. Интонационная природа лирической мелодики композитора, обилие в ней задержаний предрасполагает к чрезмерно прочувствованной передаче отдельных выразительных интонаций, что создает впечатление приторности. Лучшее средство преодолеть недостаток - уделять пристальное внимание цельности исполнения, стремиться охватить внутренним слухом широкие построения. Необходимо понять выразительное значение пауз, их «синтаксическую» роль как средства расчленения и одновременно объединения музыкальных мыслей. Искренностью и простотой исполнения, широтой распевания мелоса лучшие интерпретаторы Мендельсона облагораживали его сочинения, очищали их от сентиментальностей салонных пианистов и чувствительных учителей музыки. Таким интерпретатором Мендельсона был А. Рубинштейн. Образцом полнокровной, лишенной какой-либо сентиментальности трактовки образов Мендельсона может служить исполнение Песни № 34 (так называемой «Прялки») Рахманиновым. Благородство чувства и широта дыхания присущи исполнению Яковом Флиером «Рондо-кадриччиозо».

Семинарское занятие по пройденным темам.

Контрольное тестирование – см. приложение №1

Викторина.

Тема 13. Искусство виртуозов в 30-40-е годы XIX века. Парижская школа; Ф. Калькбреннер. Педагогическая деятельность К. Черни

«Мы по достоинству еще не оценили Карла Черни», - писал И.Брамс. Эта мысль, высказанная в 19 веке, справедлива и в настоящее время. Далеко не в полном объеме известны фортепианные сочинения Черни, в том числе сборники его полезнейших инструктивных этюдов и упражнений. Карл Черни был выдающимся фортепианным педагогом, из школы которого вышли такие музыканты- виртуозы, как Лист, Лешетицкий, Д'Альбер, Зилоти, Есипова. Черни написал более тысячи произведений различных жанров, среди них множество симфоний, сонат, трио, квартетов, этюдов и упражнений, а также фундаментальных методических трудов. В лице К. Черни гармонично сочетались и взаимно дополняли друг друга композитор, пианист, педагог. Просветительские цели, прежде всего, были направлены на пропаганду творчества Бетховена. Черни переложил для фортепиано симфонию Бетховена, способствовал широкому распространению произведений выдающихся композиторов 18-19 веков; он аранжировал в две и четыре руки оратории Шютца, Генделя, кантаты И.С. Баха, симфонии Шпора, Гайдна и Моцарта; впервые осуществил редакции сонат Д. Скарлатти, «Хорошо темперированного клавира» и других полифонических сочинений И.С. Баха. Черни перевел на немецкий язык школу Л. Адама «метода или общий принцип аппликатуры на фортепиано», а также «Искусство

К содержанию

пения в применении к фортепиано» С. Тальберга. Черни переработал совместно с А. Мюллером клавикордную школу Г.С. Лелейна (1773); редакция этой школы вышла в 1825 году под названием «Grosse Fortepiano Schule». Большой заслугой Черни является и то, что им создана своего рода фундаментальная энциклопедия «Обзор всей музыкальной истории», где в хронологическом порядке представлены сведения о крупных композиторов всех времен и народов. Также Черни оставил несколько поэтических опусов. Однако, все они, кроме этюдов оказались вскоре забытыми. Черни представлял венскую школу пианистов.

Педагогический труд Черни - едва ли не самая обширная из когда-либо существовавших фортепианных школ, он содержит 600 страниц большого нотного формата. В настоящее время взгляды Черни кое в чем устарели, но у него можно найти и ряд новых передовых мыслей так, например, наряду с чисто пальцевой игрой в некоторых случаях он советовал пользоваться весом руки, каждое произведение Черни считал необходимым исполнять сообразно стилю, эпохи. Черни прожил 66 лет, родился он в 1791 году, в семье музыканта, его отец, Венцель Черни, чех по национальности в 1786 году приехал в Вену, где вскоре получил признание, как педагог игры на клавире. Отец Черни начал приобщать Карла к клавирному искусству. Он был требовательным и умелым наставником, неординарно мыслящим музыкантом. Занятия отца с сыном протекли настолько успешно, что уже в 7 лет Карл владел весьма обширным репертуаром, включающим произведения Моцарта, Гайдна, Клементи; свободно импровизировал; умел играть с листа различные инструментальные произведения и даже партитуру. Прослушав концерт Моцарта в исполнении Черни, Бетховен нашел, что мальчик, несомненно, талантлив, и согласился с ним заниматься. Бетховен умел органично сочетать художественное воспитание учеников с развитием их профессиональных пианистических качеств. Первые уроки с Черни он посвятил изучению гамм во всех тональностях. Именно на гаммах Бетховен учил правильному положению пальцев, движениям руки при игре гамм, а также различного рода пассажей были для своего времени подлинным нововведением. В последствии, они нашли продолжение в педагогической деятельности Черни. Пристальное внимание уделял Бетховен и вопросам аппликатуры. Аппликатура как творческий компонент исполнения призвана, по мысли Бетховена, помогать разрешать звуковые, колористические, артикуляционные задачи. Черни стал первым венским пианистом, кто последовательно изучал рукописи бетховенских произведений, анализировал стиль и искал принципы трактовки его сочинений. Композиторская подготовка Черни основывалась на самостоятельном изучении сочинений Баха, Клементи, Бетховена. В 1805 году Черни предпринял первую концертную поездку по странам Европы. Интерпретация Черни сонат Моцарта отличалась самобытностью и новизной трактовки. Черни писал, что он имел успех как импровизатор и чтец с листа. Слава пришла к Черни, когда ему было 14 лет. К тому времени он стал авторитетным педагогом, учиться у которого считали за честь пианисты разных национальностей. Среди выдающихся музыкантов у него учился Ференц Лист. Музыка была единственной радостью Черни, делом всей его жизни.

Педагогические принципы К.Черни.

Деятельность К. Черни привлекала к себе внимание многих выдающихся музыкантов прошлого и нашего столетий. Черни высоко ставили Бетховен, Ф. Лист. В своих многочисленных методических трудах и прежде всего - фундаментальнейшей «Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend...» («Полной теоретико-практической фортепианной школе от первоначальных шагов до высшего совершенствования...») Черни предстает творчески мыслящим музыкантом и педагогом. В этом труде получило обобщение многое из того, что было создано фортепианной педагогической мыслью до 40 годов прошлого столетия, и по-новому, с прогрессивных позиций разрешен ряд принципиальных проблем фортепианного искусства. В отличие от более ранних фортепианных методов, например,

К содержанию

Крамера, Гуммеля Калькбрэннера, Школа ор. 500 Черни представляет собой руководство энциклопедического плана, ведущее ученика от азов, к высотам фортепианной игры. Здесь собраны важнейшие, необходимые каждому пианисту положения о фортепианном искусстве, освещен широкий круг педагогических и эстетических проблем своего времени. Новым и смелым для 40 годов прошлого столетия было стремление Черни рассматривать во взаимосвязи интерпретацию и стилевые особенности различных фортепианных произведений. Требование «стильной» интерпретации не означало нивелирования творческой индивидуальности исполнителя: уважение к авторскому замыслу и свобода воображения не являлись для него взаимоисключающими понятиями. О прогрессивности взглядов Черни свидетельствует и его подход к вопросу о назначении техники. «Совершенная виртуозность» не являлась для Черни самоцелью: в технике он видел «только средство, с помощью которого можно передать дух и чувство в исполнении...». И в этом сказалось влияние Бетховена. Подобное решение вопроса о сущности техники стало впоследствии классическим.

Можно выделить несколько аспектов в его педагогике, причем в каждом из них видна преемственность с методическими взглядами Бетховена. Во-первых, Черни стремился раскрыть индивидуальности учеников; во-вторых, сформировать их всесторонне развитыми музыкантами, обладающими самостоятельной творческой волей и безукоризненным пианистическим мастерством. В-третьих, Черни развивал в учениках умение серьезно, планомерно работать, воспитывал дисциплину мыслей и чувств. Формирование художественного облика музыкантов, как Ф. Лист и Т. Лешетицкий, Т. Куллак и Т. Дёлер, стало возможным именно благодаря индивидуальному подходу Черни к каждому ученику. Исполнитель должен был, по его мнению, обладать не только совершенной беглостью пальцев и интерпретаторскими качествами, но и уметь транспонировать; прочесть с листа трудную пьесу, причем по возможности сохранить ее темп и характер; аккомпанировать, разбираться в гармонии, владеть теорией музыки, даже настраивать инструмент и обязательно импровизировать. Искусство аккомпанемента он рассматривал не только как превосходную школу овладения собственными навыками в этой области, но и как неотъемлемую составную часть общего процесса формирования исполнителя. Черни стоял за постепенность и планомерность в обучении, предостерегал от перегрузки ученика одновременно большим количеством «правил». Черни исходил из того, что полезнее и похвальнее для исполнителя отложить концентрирование на несколько лет, чем начать выступать преждевременно. Эта мысль Черни имеет прямое отношение к современной методике. Ни для кого не секрет, что не все педагоги ждут того момента, когда талант созреет, и начинают форсировать его естественное развитие, но Черни был дальновидным педагогом. Черни не одобрял длительной работы над одним произведением, он считал, что пианист обязан владеть не менее чем сто сочинениями различных жанров. Постоянное овладение все новыми сочинениями и кропотливой творческой работы Черни видел путь к подлинному признанию. Изучение пьесы Черни подразделял на три периода: Овладение нотным текстом; игра в предписанном автором темпе; анализ содержания произведения. В рекомендуемом Черни плане есть рациональное зерно: действительно, исполнителю бывает необходимо уметь расчлнить работу на определенные этапы. Не смотря на то, что Черни был автором многочисленных этюдов и экзерсисов, он не считал их наиболее эффективным материалом для воспитания технических навыков. Он говорил, что педагог должен исходить из того, что каждая музыкальная пьеса, будь то рондо или вариации, уже является упражнением и часто лучшим, чем собственно этюды, и ученик такую пьесу заучивает с большой любовью, чем сухие длинные этюды. Черни ратовал за воспитание техники пианиста на художественных произведениях и за разумное ограничение количество изучаемых этюдов. Создавая свои инструктивные упражнения и этюды, он стремился к максимально ясной постановки технической задачи, исключая все, что могло затруднить ее выполнение. Черни весьма далек по значимости и содержанию от своего известного предшественника М. Клементи

К содержанию

включающий в себя 100 различных по форме экзерсисов (сонаты, фуги, каноны, каприччио, фуги, рондо), призван был ввести исполнителя в многоликий мир фортепианного искусства, «разум и дух совершенствовать одновременно с пальцами».

В творчестве Черни представлен иной тип этюда по сравнению с тем, какой мы встречаем, например, в “Gradus” Клементи или сочинениях оп. 70 Мошелеса. В отличие от названных музыкантов, писавших сборники экзерсисов и этюдов (а по сути художественных произведений) для гармоничного целостного развития учеников, Черни ставил более скромные задачи: его сочинения призваны помочь овладеть безотказной пианистической техникой. Его этюды ставят конкретные музыкально-звуковые задачи, дают возможность овладеть разнообразными динамическим градациями. Трудность многих этюдов и упражнений Черни заключается не столько в самой фактуре, сколько в способах использования инструмента, а также поставленных автором исполнительских задачах, решение которых предполагает максимальную активацию слуха пианиста. В сборниках, Черни регламентирует количество повторов, тем самым направляя внимание ученика на повторения, необходимые для автоматизации игровых приемов, благодаря которым вырабатывается точность и уверенность движения, налаживаются пианистические навыки. На этюдах Черни любили разыгрывать руки и «подчищать» свою технику С. Танеев, В. Сафонов, С. Рахманинов, И. Левин. М. Лонг не раз подчеркивала, что этюдные произведения Черни не заменят «ни хорошо темперированный клавир» И.С. Баха, ни этюды Ф. Шопена. Virtuозные задачи находятся в тесной взаимосвязи со структурой и метроритмом, они нацелены на воспитание звуковой культуры пианиста.

Семинарское занятие по пройденным темам.

Контрольное тестирование

Тема 14. Норвежская фортепианная школа. Э. Григ

Одним из наиболее самобытных и поэтичных творческих явлений в европейской музыке второй половины прошлого века был расцвет норвежской школы. Он подготавливался длительной борьбой народа за национальную независимость и культурное самоопределение.

Эдвард Григ (1843-1907) был не только гениальным композитором, но и прогрессивным музыкально-общественным деятелем. В своем творчестве он стремился к развитию отечественного искусства на подлинно народной основе. «Я записывал народную музыку моей страны», - говорил Григ. Григ учился игре на фортепиано у своей матери, а затем в Лейпцигской консерватории. Здесь ему довелось столкнуться в классах композиции и фортепиано с проявлениями консервативного академизма. Впоследствии Григ с нескрываемой иронией отзывался о своем педагоге Луи Пледди: «...твердил во время игры ученика с убийственным однообразием одно и то же: «Медленно, сильно, выше пальцы...», просто с ума можно было сойти. Это вечное отбивание «знаков препинания», если можно так выразиться. Это вечное выделение малейших периодов, постоянные запятые и точки с запятыми, восклицательные знаки и тире, а между ними – абсолютно ничего, ни следа содержания!». Не выдержав такого метода Пледди, Григ попросил, чтобы его перевели в другой класс. В Э. Ф. Венцеле и И. Мошелесе юноша нашел хороших педагогов, под руководством которых завершил свое пианистическое образование. Игра Грига не отличалась виртуозностью. Она привлекала тонкой музыкальностью, изяществом.

Григ писал для фортепиано преимущественно миниатюры. Многие из них он удачно назвал лирическими пьесами. Это разнообразные картинки жизни норвежского народа. Десять тетрадей «Лирических пьес» (всего 66 номеров) выходили последовательно на протяжении 30-ти с лишним лет. Этим пьесам близки и некоторые другие серии фортепианных миниатюр («Поэтические картинки»). Примечательна не только лирическая трактовка Григом образов Норвегии («В моей стране», «Госка по

К содержанию

родине»), но и героическая («Родная песнь»). Интересно, что музыка «Родной песни» вдохновила норвежского поэта Бьернсона на создание патриотического стихотворения. Сочинение Грига-Бьернсона быстро завоевало популярность. В сочинениях Грига часто встречаются образы любимой им норвежской природы. Григ использовал приемы звукописи, воспроизводил эффекты воздушной среды, пространственной перспективы, освещения. Композитор воспроизводит типичные особенности норвежской народной музыки: гармонический минор с повышенной IV ступенью, свойственные «локкам» черты импровизационности, тритоновые попевки, мелизмы в виде мордентов.

Самобытную группу фортепианных пьес Грига составляют картинки народной жизни. Многие из них написаны в духе норвежских танцев - халлинга, спрингданса. Халлинг - мужской энергичный танец двудольного размера, с упругим ритмом и частыми синкопами. Спрингданс - прыжковый танец трехдольного размера, с прихотливой ритмикой и перемежающимися акцентами. К группе народных сцен относятся и обработки Григом норвежского музыкального фольклора. Среди них выделяется фортепианный сборник «Слотты», состоящий из обработок норвежских крестьянских танцев для народной скрипки solo.

Семинарское занятие по пройденным темам.

Контрольное тестирование – см. приложение №1

Викторина.

Раздел II. Ремонт и настройка клавишных инструментов

Тема 1. Ремонт и настройка фортепиано. Полное название пианино и роялей.

Разделение инструментов по размерам. Диапазон. Строй

Рояли и пианино называют клавишными музыкальными инструментами. Для полной их характеристики необходимо обратиться к классификации музыкальных инструментов. В основе своей она исходит из принципа звукообразования и способа извлечения звука. Инструменты, в которых звук возникает от колебания натянутых струн, образуют группу струнных музыкальных инструментов. Внутри группы они делятся по способу извлечения звука на четыре вида:

1. Смычковые, в которых струны колеблются от трения волоса смычка (скрипка, виолончель и т. д.);
2. Щипковые, когда звук извлекается защипыванием (домра, балалайка, арфа и т. д.);
3. Ударные, где струны приводятся в колебание ударами молоточков, которые музыкант держит в руках (цимбала);
4. Ударно-клавишные, когда струны колеблются от ударов молоточков, приводимых в действие при помощи клавишей.

К этому последнему виду относятся пианино и рояли. Полное их название, определяемое классификацией, будет – струнные ударно-клавишные музыкальные инструменты. В течение длительного периода эти инструменты в результате множества экспериментов и изобретений меняли форму и размеры, а также внешний вид, в зависимости от эпохи и господствующего в ней стиля. В настоящее время установилось два вида инструментов: рояль, имеющий горизонтально расположенные струны, и пианино, где они натянуты вертикально. В зависимости от размеров рояли подразделяются на четыре типа:

1. Концертный (длина от 2,1 до 3 м.)
2. Салонный (длина от 1,6 до 2,1 м.)
3. Кабинетный (длина от 1,2 до 1,6 м.)
4. Миньон (длина менее 1,2 м.)

По высоте корпуса для пианино можно определить два вида:

К содержанию

1. Полное (высота от 1,2 до 1,6 м.)
2. Уменьшенное или малогабаритное (высота менее 1,2 м.).

Малогабаритные инструменты уступают полным инструментам в качестве звука. Диапазон рояля и пианино определяет то количество звуков, которое можно извлечь из инструмента, начиная от самого низкого и кончая самым высоким. Рояль большей частью имеет 88 звуков, а пианино – 85. Все звуки диапазона делятся на одинаковые группы – октавы. При 85 клавишах их 7, при 88 – 71,4. Каждая октава, таким образом, имеет 12 звуков. Они получаются от деления общего числа колебаний октавы на 12 частей.

Тема 2. Общее устройство пианино и роялей. Основные части. Их определение и назначение

Как пианино, так и рояли в своих современных конструкциях состоят из 5 основных частей:

1. Струнной одежды;
2. Резонансной деки;
3. Опорных конструкций;
4. Клавишного и педального механизмов;
5. Корпуса.

Струнная одежда - это набор струн различной длины и толщины, жестко натянутых на опорах. Каждой клавише соответствует группа струн, называемая хором. Хор может состоять из одной, двух или трех струн, а иногда и больше. Все струны хора обязательно колеблются с одинаковой частотой. Каждый хор в зависимости от места и силы натяжения звучит с той или иной высотой тона.

Назначение струнной одежды заключается в том, чтобы давать колебания определенной частоты, соответствующие данному строю инструмента. Сама по себе струна дает очень слабый звук, поэтому в роялях и пианино есть деревянный усилитель звуков струн, называемый резонансной декой. Резонансная дека представляет собой большой деревянный щит, жестко закрепленный (вклеенный) по краям и связанный со струнами через специальные подставки. По конструкции и действию дека напоминает большую мембрану и является множественным резонатором, откликающимся на разные частоты. Колебаясь с той же частотой, что и струны, она приводит в движение значительные массы воздуха, и это мы слышим, как звук рояля или пианино, причем на достаточном расстоянии от инструмента. Таким образом, назначение деки заключается в том, чтобы многократно усиливать звук струн и придавать ему приятный тембр, характерный для фортепиано. Качество звука пианино и рояля предопределяется конструкцией и выполнением струнной одежды и резонансной деки. Струны и дека крепятся к опорной конструкции - третьей основной части инструмента. Опорная конструкция представляет собой две рамы, металлическую и деревянную, тщательно подогнанные друг к другу и соединенные между собой с помощью больших шурупов и болтов. Металлическая рама представляет собой чугунную отливку, состоящую из двух мостиков – дискантового и басового, колкового панциря и распорных ребер. Колковая доска изготавливается из древесины бука. Колки держаться в доске за счет силы трения от сжатия древесиной. Поэтому отверстия для них делаются на 1 мм меньше. В том случае, когда под действием натяжения струн колки хотя бы в незначительной степени проворачиваются – сминают древесину, инструмент быстро расстраивается, и тогда говорят, что он не держит строй. Причиной этого является либо подбор некачественной или недостаточно высушенной древесины для колковой доски, что приводит к ее быстрой деформации, либо неправильное содержание инструмента: непосредственная близость от отопительных приборов, воздействие солнца, нахождение инструмента в очень сухой комнате. В отличие от струнной одежды резонансная дека целиком крепится к специально подогнанным по ее форме деревянным обкладкам, которые клеиваются в деревянную

К содержанию

раму. Назначение опорных конструкций в основном сводится к жесткому креплению струн и деки.

Четвертой частью инструмента является клавишный и педальный механизм.

Клавишный механизм служит для приведения струн в колебания ударами молоточков, педальный - для увеличения или уменьшения звука и изменения окраски тембра. Клавишный механизм представляет собой соединение рычажных узлов, с помощью которых усилия пальцев пианиста передаются через молоточки струнам. Он делится на две основные части: клавиатуру и механику. Педальный механизм состоит из двух ножных педалей, влияющих на работу отдельных узлов механизмов рояля и пианино. Координируя работу ног, пианист изменяет звучание инструмента по своему усмотрению. Левая педаль изменяет тембровую окраску звука, пианисты пользуются и полупедалью. К работе клавишного механизма предъявляются высокие требования, особенно в концертном рояле. Надо чтобы механизм обладал хорошей чувствительностью, т.е. быстрой передачей удара от клавиши к струне, причем с различной силой. Сопротивление механизма при игре не должно быть чрезмерным, определяемым понятием «тяжелая клавиатура», игра на таком инструменте быстро утомляет руки. Одним из требований, предъявляемых к работе механизма, является также его способность четко заглушать те звуки, которые становятся не нужными пианисту по ходу исполнения произведения. Наконец, механизм должен работать бесшумно, не сопровождаясь никакими призвуками.

Корпус пианино или рояля – пятая основная часть, представляет собой деревянный ящик, облицовывающий инструмент. У пианино он состоит из двух стенок, приклеенных к опорной деревянной раме. К стенкам с помощью кронштейнов крепится стол (штульрама) для клавиатуры и механики. Клавишный механизм закрывается спереди клавиатурным клапаном и верхней филенкой, а сверху - крышкой. К клапану привернут пюпитр для нот. На цокольном полу посередине располагается педальный механизм. Корпус рояля состоит из стенок, согнутых по форме опорных конструкций и приклеенных к деревянной раме. Сверху струны и дека закрыты двумя крышками: задней большой и передней малой. У рояля, как и у пианино, на специальном столе располагается клавишный механизм. Спереди, между передними ножками, к корпусу крепят педаль. Корпус пианино и рояля оклеивают фанерой разных пород дерева и затем полируют.

Семинарское занятие по пройденным темам.

Тема 3. Устройство клавишного механизма пианино. Работа механизма пианино. Различия в устройстве клавишных механизмов пианино и рояля

Клавишный механизм состоит из двух основных частей: клавиатуры и механики. Клавиатура представляет собой набор клавиш, укрепленных на опорной рамке, называемой клавиатурой. У пианино клавиатурная рамка жестко крепится с помощью шурупов к столу корпуса. Механика, же, не связанная с клавиатурой, устанавливается на подставках и поэтому свободно вынимается из инструмента и ставится назад на место. У рояля, наоборот, клавиатура и механика жестко соединены между собой. Они вместе выдвигаются из инструмента и задвигаются назад, при этом клавиатурная рамка относительно свободно скользит по столу. Клавиши, в зависимости от конструкции струнной одежды, могут иметь разную длину и веерообразную конфигурацию по направлению к струнам. Каждой ноте соответствует одна клавиша, которая представляет из себя удлиненный прямоугольный деревянный брусок, изготавливаемый из хвойной древесины. Механику пианино можно условно разделить на три основных рычажных узла: фигурный, молоточный и узел глушителя. Все они крепятся к опорной балке. Каждый молоток также, как и клавиша, имеет свой порядковый номер. Глушитель (демпфер) - узкий прямоугольный деревянный брусочек, несколько изогнутый посередине, располагается вертикально за опорной балкой. Принцип работы глушителя

К содержанию

закljučается в следующем: при ударе по клавише металлическая ложечка фигуры, поворачиваясь вместе с ней в сторону струн, в определенный момент давит на нижний конец основания глушителя, пружинка при этом сжимается. Как только пианист отпускает клавишу, ложечка отходит назад и перестает сдерживать глушитель, распрямляющаяся пружинка вновь прижимает головку к струне, и звук прекращается. Количество глушителей в пианино и роялях обычно не превышает 8.

К вспомогательным деталям относятся стойки, деревянные и металлические, с их помощью механика крепится в корпусе инструмента. Стойки все время должны находиться в распорном положении, исключая какое-либо смещение механики, стоек обычно бывает две, иногда три, реже четыре.

Для того чтобы говорить о работе клавишного механизма, необходимо проследить, как взаимодействуют его узлы и детали и какое положение они могут занимать в определенные моменты игры на инструменте. Период извлечения каждого звука можно разделить на два момента. Первый момент: пианист ударил по клавише, в это время от толчка пилота фигурный узел приподнимается, поворачиваясь на оси, а толкач посылает молоток к струне. Когда он пройдет половину своего пути, металлическая ложечка начинает давить на низ основания глушителя и отводить его головку от струны. В следующий момент происходит соударение молотка со струной, ничем не сдерживаемый молоток тотчас отскакивает назад и, примерно на полпути, останавливается фенгером. Пока нажата клавиша, звук струны будет длиться до полного затухания. Второй момент: пианист отпустил клавишу, снял с нее палец, сразу же задний конец клавиши опускается на брусок, где наклеена подушка из толстого сукна. При этом ложечка отходит назад и перестает сдерживать глушитель, а его пружинка прижимает головку к струне, после этого звук прекращается, а все узлы и их детали оказываются в исходном положении, нужном для повторения удара.

У рояля в принципе механизм работает так же, как у пианино. Однако существуют некоторые отличия в функциях узлов и их деталей. Механизм рояля имеет те же клавиши, фигуры, молоточки и глушители, но механика состоит из трех узлов, а глушители крепятся отдельно в глубине ящика рояля. Головки глушителей лежат на струнах и заглушают их своими подушками.

Тема 4. Устройство и работа педального механизма. Разборка и сборка пианино для чистки

Педальный механизм пианино состоит обычно из двух педалей: левой и правой. Обе они представляют собой соединение нескольких рычагов, приводимых в действие ногами пианиста. Правая педаль предназначена для усиления звучания инструмента, левая, наоборот, для ослабления. Основой каждой педали служит деревянное коромысло, качающееся на опоре-подставке. В середине коромысла просверливают круглое углубление, в это отверстие вставляется ось металлической педальной лапки. Снизу под правым концом коромысла в гнезда вставляется сильная спиральная пружина. Работа педального механизма: когда пианист нажимает ногой на металлическую лапку, то она тянет за собой вниз правый конец коромысла, сжимая при этом пружину. Когда пианист отпускает лапку, то распрямляющаяся пружина возвращает всю систему педальных рычагов в исходное положение. Чтобы при работе педального механизма не возникали посторонние звуки, в места трения деталей подкладывают сукно или делают смазку графитным порошком. Основой педального механизма рояля служит педальная лира, подвешенная снизу к корпусу. Ряд фирм (например, «Стейнвей», «Ферстер») вводит в конструкцию своих роялей еще и третью педаль. Она служит для освобождения от глушителей не всех струн, а только тех, клавиши которых в данный момент нажаты. Органная третья педаль фиксирует положение головок глушителей этих клавиш. Третья педаль позволяет осуществлять при игре выборочную педализацию. В некоторых пианино старых конструкций третья педаль используется как рычаг для работы

К содержанию

модератора, который представляет собой легкую деревянную планку с полоской из очень мягкого фильца или сукна, которая опускается между струнами и молотками. При ударах по мягкой прокладке звук инструмента сильно заглушается и становится слабым. Для того чтобы произвести чистку пианино от пыли, заменить оборванные струны или устранить мелкие неисправности, необходимо уметь разобрать инструмент в пределах, обеспечивающих относительный доступ ко всем его основным частям и деталям. Для этого можно определить следующий порядок операций:

1. Открыть крышку;
2. Отвернуть вертушки, крепящие верхнюю филенку к стенкам;
3. Наклонить филенку, вынуть на себя, опустить боковым краем на пол, взять руками с боков, поставить к стене;
4. Снять нижнюю филенку, для этого надавить сверху на деревянную пружину, запирающую ее посередине, наклонить на себя, вынуть и поставить так же, как и верхнюю;
5. Снять клавиатурный клапан, поставить к стене так же, как филенки;
6. Снять надклавиатурный брусок;
7. Вынуть механику, для этого, прежде всего надо отвернуть гайки-розетки, крепящие стойки на болтах;
8. Снять клавиатуру, снимается клавиатура по одной клавише или по нескольку с учетом возможного захвата пальцами.

Разобрав таким образом инструмент, можно приступить к чистке. Пыль, мелкие кусочки бумаги и т.д., попавшие в пианино, легко устраняются с помощью пылесоса. При этом надо следить, чтобы пылесос не втянул флейки или шайбы, так как часто они бывают свободно посажены на штифты. После цокольного пола нужно почистить круглой щеткой колковую доску и чугунную раму. Затем пианино отодвигается от стены и производится чистка задней стороны деки и деревянной рамы. После этого хорошо все почищенные места протереть влажной, сильно отжатой тряпкой. Механику надо продуть пылесосом, направляя при этом струю воздуха между узлами с разных сторон и вдоль опорной балки. С внутренней стороны резонансной деки, закрытой струнами, пыль снимается также продуванием, а затем протаскиванием под ними хорошо отжатой мягкой тряпки. Закончив чистку, можно собирать детали пианино, делая операции в обратном порядке.

Тема 5. Разборка педального механизма пианино. Устранение скрипов и других побочных звуков. Неисправности, наиболее часто встречающиеся в клавишных механизмах пианино

От четкой и бесшумной работы педального механизма во многом зависит хорошее исполнение музыкального произведения. Устройство правой и левой педалей одинаково, поэтому достаточно научиться разбирать и собирать одну из них. Прежде всего, надо вынуть палку, затем необходимо снять коромысло, для этого, прежде всего отверткой нужно вывернуть крепящий его к подставке шуруп. Затем отвернуть гайку на верхнем конце болта-тяги и вынуть из гнезда пружину. Для того чтобы снять лапку, нужно отклеить одну из деревянных подставок, предварительно отвернув шурупы. После этого вынуть лапку из отверстий, в подставках. Теперь педаль разобрана полностью и можно приступить к ее ремонту или смазке. Когда в педали появляется призывок, то обычно редко удается определить, в каком месте он возникает, исключая скрип педальной палки в направляющей ходовой планке. В случае обнаружения в ней скрипа палка натирается графитом на том отрезке, которым она касается отверстия. Если скрип слышен внизу, то лучше сразу смазать все места, где он может возникать. Смазка должна быть сухой (графит можно заменить тальком), но не масляной, так как тогда скрип не только не устранится, а, наоборот, усилится. Кроме скрипа, при работе педали может появиться стук лапки в гнезде из-за отклеивания и выпадания, а то и просто сильного уплотнения амортизирующих подкладок из фильца. В таком случае их надо клеить на место либо

К содержанию

заменить новыми. Одной из причин, когда педаль перестает работать, является поломка шурупа, крепящего коромысло на опоре. Если шуруп сломан, то вынуть его остатки из дерева нельзя, поэтому надо рядом со старым отверстием наколоть шилом новое и ввернуть в него другой шуруп. Еще одной неисправностью педали может быть поломка пружины, как правило, ее приходится заменять новой. В клавишном механизме неисправности возникают наиболее часто. Все неисправности можно поделить на два вида:

1. Естественный износ деталей и материалов от игры;
2. Скрытые дефекты производственного характера инструмента (использование невысушенного дерева, некачественного фильца и сукна, неточности при изготовлении деталей).

В любом случае прежде всего необходимо научиться отыскивать причину той или иной неисправности, а затем суметь произвести правильное устранение ее, не нарушая работы механизма.

Возможные неисправности в механизме:

1. Тугой ход молоточного узла в капсуле вследствие повышенной влажности суконной выклейки;
2. Слишком свободный ход молоточного узла в капсуле, боковое качение штифта в отверстиях по причине стирания суконной выклейки;
3. Отклеивание мягкой подушечки от основания молоточного узла;
4. Смещение молотка в сторону;
5. Деформация ножки молотка (скручивание);
6. Качание молотка на ножке (при отклеивании);
7. Расклеивание ножки молотка в основании молоточного узла;
8. Поломка пружинки основания молоточного узла;
9. Отклеивание или обрыв кожного язычка бентика;
10. Поломка ножки молотка.

Возможные неисправности в клавиатуре:

1. Попадание небольших предметов между клавишами;
2. Тугой ход клавиши на штифте;
3. Слишком свободный ход клавиши на штифте;
4. Касание передних кромок белых клавиш внутренней стороны клавиатурного бруска;
5. Касание передних кромок черных клавиш вырезов белых;
6. Касание задних концов соседних клавиш;
7. Тугой ход клавиш в донышках из-за несоответствия отверстий или ржавления штифтов около флейки при избытке влажности;
8. Сминание дерева донышек вследствие естественного износа от игры на инструменте;
9. Отклеивание облицовки белых клавиш;
10. Отклеивание черных полутонов.

Семинарское занятие по пройденным темам.

Тема 6. Теоретические основы настройки пианино и роялей. Способ настройки. Необходимые инструменты

Для того чтобы получить удовлетворение от игры на инструменте, необходимо, чтобы он был хорошо настроен. Критерием правильной настройки является приятное для слуха звучание всех музыкальных тонов. В хорошо настроенном инструменте одинаковые созвучия в каждой октаве и в любой тональности должны оставлять равноценное впечатление. При изготовлении на фабриках пианино и роялей настройка их заключается в натяжении струн от свободного состояния, когда они просто наложены и закреплены на

К содержанию

опорных конструкциях, до определенной высоты тона и в соответствии с установленным музыкальным строем. Однако струнная проволока при увеличении нагрузки вытягивается и в ней происходит спад напряжения. Во избежание понижения строя инструмент необходимо настраивать систематически, не реже двух раз в год. Вместе с тем надо избегать разрабатывания отверстий в колковой доске. Для правильной настройки необходимо специально натренировать слух так, чтобы он отчетливо улавливал биение, которые возникают между двумя звуками. Только четкое восприятие уменьшения или увеличения количества биений и, главное, момента их полного исчезновения позволит произвести точную настройку. Если две струны настроены с одинаковой частотой колебаний мы услышим один ровный звук. Основным инструментом для настройки фортепиано является специальный настроечный ключ Г-образной формы со съемной головкой или гнутый. Его рукоятка должна быть длиннее головки в 4-5 раз. Это позволяет получить выигрыш в силе для относительно свободного поворота тугого колка на самые малые углы. Приспособлением, необходимым для заглушения струн при настройке, являются клинки: резиновый и деревянный. Клинки из упругой резины используются при настройке рояля, где все струны открыты и имеют свободный доступ для заглушения. Можно применить их и для настройки среднего и басового регистров пианино, вставляя между молотками и порожком на раме. Деревянный клинок, имеющий посередине распил, необходим для заглушения струн 2, 3 и 4 октав пианино, где к ним затруднен доступ. Длинный и узкий деревянный клинок просовывается между ножками молотков и позволяет заглушать нужные струны. Приспособлением, необходимым для начала настройки пианино или рояля, служит камертон «ля», дающий 440 колебаний в секунду. Он является общепринятым эталоном для ноты «ля» первой октавы. Камертон представляет собой металлическую вилку с двумя ветвями, изготовленную из специальной стали.

Основные правила работы с настроечным ключом и приспособлениями:

- любое движение ключа обязательно должно контролироваться слухом, нельзя поворачивать колок, не предельно слыша звука;
- работа должна идти по схеме: удар по клавише - звук - усилие руки;
- при натяжении струны, т.е. при повышении высоты тона, необходимо поворачивать колок по часовой стрелке, а при опускании, т.е. при понижении звука, - против;
- головка ключа должна соответствовать размеру колков;
- снимать ключ с колка нужно осторожно, чтобы не сдвинуть колок с установленного положения и не нарушить настройку струны, при настройке пианино рукоятка ключ снимается с колка движением на себя, у рояля - вверх.

Тема 7. Практика настройки фортепиано

Для того чтобы добиться хороших результатов в настройке фортепиано, нужно приобрести значительный навык в слуховой оценке звучания как отдельных тонов, так и их сочетаний. Не менее важно также приучить руку уверенно обращаться с настроечным ключом и координировать ее действия с работой слухового аппарата. Весь процесс практических занятий в классе можно разбить на ряд последовательных операций:

- настройка унисонов;
- настройка звука «ля» 1-й октавы под камертон;
- настройка октав;
- настройка темперированных квинт;
- настройка темперированных кварт;
- настройка темперированной октавы «ля» (1-й октавы) - «ля» (темперация) методом квинто-квартового круга;
- настройка второй октавы и верхнего регистра;

К содержанию

- настройка малой октавы и басового регистра.
- Правила содержания фортепиано и ухода за ним:
1. Инструмент следует держать в помещении со средней комнатной температурой в пределах +20 и с влажностью 50%. Важно не допускать резких колебаний температуры и влажности.
 2. Нельзя содержать пианино или рояль в сырых помещениях. Следует избегать установки инструмента между окнами комнаты, в сырых углах и у наружных стен, недопустимо соседство водопровода и бытовых приборов (газовых плит и т.д.).
 3. В очень сухих, жарко натопленных комнатах инструмент необходимо ставить как можно дальше от отопительных приборов (не ближе 2 метров).
 4. Не следует ставить сосуд с водой внутрь инструмента. С течением времени воздействию влаги может сказаться отрицательно: будут отклеиваться подставки для струн, кромки резонансной деки, могут ржаветь струны и другие металлические детали.
 5. При перевозке в зимнее время, после внесения в помещение, инструмент подвергается воздействию резкой перемены температуры и влажности, в связи, с чем его не следует трогать в течение суток, дав возможность постепенно привыкнуть к комнатным условиям. После этого сухой фланелевой тряпочкой необходимо протереть все наружные поверхности, а затем, открыв крышки и сняв филенки, - металлические детали, особенно колки, во избежание появления налета ржавчины.
 6. Для лучшей звуковой отдачи не стоит ставить инструмент вплотную к стене, а примерно на расстоянии 10 см. Инструмент должен занять устойчивое положение. В случае неровностей пола необходимо поместить под ролики подкладки из фанеры или плотной резины.
 7. Нельзя ставить на инструмент тяжелые предметы, а также банки с цветами и сосуды с водой. Это может привести к появлению дефектов на полированной поверхности корпуса, а также к попаданию влаги внутрь инструмента.
 8. Во избежание появления моли в инструменте обязательно надо помещать нафталин или антимошь, подвешивая их в мешочках на болтах, крепящих механику, или ставя коробочки в местах, не связанных с работой механизма, деки и струн. никоим образом не следует посыпать клавиатуру, сукно и другие детали.
 9. Играть на инструменте всегда надо сухими, чистыми руками. Если на клавишах появились грязные пятна, то их необходимо стереть влажной тряпкой, а затем как следует протереть насухо.
 10. В случае порчи полировки, потускнений, появления забоин, трещин корпус инструмента необходимо полировать заново.
 11. При любых перемещениях инструмента необходимо соблюдать определенную осторожность, не допуская резких толчков и ударов. Это может привести к появлению трещин в чугунной раме и выходу инструмента из строя.

Семинарское занятие по пройденным темам.

Приложение 1

Тест № 1 по дисциплине «История фортепианного искусства»

1. До какого времени простирается период клавирного искусства?
2. Что явилось основой исполнительского искусства в 16-18 в.? С чем это связано?
3. Какие инструменты были распространены в этот период в странах Европы, в чем их разница?
4. Кто и где противопоставил клавир органу как инструмент светский - инструменту церковному?

К содержанию

5. В чем влияние органного искусства на клавирное искусство?
6. В чем влияние лютневой культуры на клавирное искусство?
7. Представители испанской школы в 16-18 в., какой вклад внесли эти исполнители?
8. Представители итальянской школы в 16-18 в., какой вклад внесли эти исполнители?
9. Представители французской школы в 16-18 в., какой вклад внесли эти исполнители?
10. Характерные особенности стиля рококо, для какой европейской школы характерен этот стиль, представители школы.
11. По каким жанрам подразделяются пьесы Ф. Куперена? Назовите самые известные произведения композитора.
12. В чем различие произведений Ф. Куперена и Ж. Рамо? Какие пьесы Ж. Рамо вы знаете?
13. Какими принципами интерпретации пользуются исполнители клавирной музыки на фортепиано?
14. Каких исполнителей клавирной музыки вы знаете?
15. Кто основал школу старинной музыки в Париже?

Тест № 2 по «Истории фортепианного искусства»

1. Какие жанры фортепианной музыки интенсивно развивались в 1-й половине 19 века?
2. В чем заключается новый принцип гармонического мышления Ф. Шуберта?
3. Основные проблемы при интерпретации произведений Ф.Шуберта
- 4 Кого из исполнителей можно назвать лучшим интерпретатором произведений Ф. Шуберта?
5. Какой новый музыкальный жанр начал разрабатывать К.М.Вебер? Назовите произведения, написанные в этом стиле.
6. В чем заключается особенность жанра концерта К.М. Вебера?
7. Кто основал первую немецкую консерваторию, где?
8. Как объединил Мендельсон «Песни без слов», с какой целью написаны эти произведения?
9. Сколько концертов написал Мендельсон, тональности, особенность романтического концерта Мендельсона?
10. «Блестящий стиль Мендельсона, какие произведения написаны в этом стиле, что характерно для них?
11. Основные проблемы при интерпретации произведений Мендельсона.
12. Какое общество было образовано во Франции во 2-й половине 19 века, цели этого общества, кто возглавлял в разные годы это общество?
13. Для какого состава инструментов написана «Зоологическая фантазия» Сен-Санса?
14. Какие произведения С. Франка знаете, жанр «Симфонических вариаций»?
15. Какие народные танцы использовал Э. Григ в своих фортепианных произведениях?
16. Какие произведения Э. Грига знаете?

Тест № 3 по «Истории фортепианного искусства»

1. Перечислить ступени прогрессивной школы обучения полифонии И.С.Баха. Что входит в эти ступени, с какой целью написаны эти произведения?
2. Как И.С.Бах рассматривал клавир как инструмент? Какие элементы других видов музыкальных искусств Бах вводит в клавирную музыку?
3. Сколько написано 2-х, 3-х голосных инвенций, перевод слова «инвенция», как Бах назвал 3-х голосные инвенции?
4. Как тонально расположены инвенции?
5. Использует ли Бах темы инвенций в фугах ХТК?

К содержанию

6. Когда написаны тома ХТК? В чем разница записи прелюдий и фуг в добаховское время и у Баха? Что нового ввел Бах в записи прелюдий? Тональное расположение прелюдий и фуг.
7. Какие знаете редакции ХТК, в чем заключается разница редакций?
8. Сколько написано партит, сюит, концертов?
9. Что нового ввел Бах в партитах по сравнению с французскими сюитами? Какие обязательные танцы в сюитах?
10. Характерные особенности клавирного концерта Баха.
11. Исполнители музыки И.С. Баха.
12. Основные проблемы при интерпретации музыки И.С.Баха.
13. Первая монография о Бахе, какие еще знаете монографии?
14. Исполнение украшений в музыке Баха, правила исполнения tr.
15. Символизм в музыке Баха, был ли символизм в других видах искусства, основные символы в музыке Баха.
16. На каком языке написаны темповые обозначения в произведениях Баха? Смысловое значение этих обозначений, приведите примеры.
17. Какие штрихи использовал Бах в своей музыке, как разобраться в выборе при исполнении штрихов?

Тест № 4 по «Истории фортепианного искусства»

1. Какое историческое событие в Европе предшествовало появлению новых принципов в музыкальном искусстве?
2. В чем заключается сонатно-симфоническое мышление, сонатно-симфонический цикл?
3. Кто изобрел фортепиано, когда, как его первоначальное название?
4. Роль сыновей Баха в развитии клавирного искусства.
5. Характерная особенность музыкальной жизни Вены, развитие народно-бытового искусства.
6. Что собой представляет классическая сонатная форма?
7. Назовите композиторов-классиков, венских классиков.
8. Как можно охарактеризовать фортепианное письмо эпохи классицизма?
9. Виды сопровождения в произведениях Гайдна, Моцарта.
10. Сколько сонат, концертов написано Й. Гайдном, тональности концертов?
11. 11.Что характерно для 2-х частей сонат Й. Гайдна?
12. Кто считается лучшим интерпретатором музыки Й. Гайдна?
13. Сколько сонат написано В.Моцартом?
14. Сколько концертов, каких концертов, написал В. Моцарт?
15. Кто писал каденции к концертам Й. Гайдна, В. Моцарта, местоположение каденций.
16. Были ли каденции в доклассическом концерте, разница концертов Баха и классиков?
17. Что писал В. Моцарт об исполнении *tempo rubato*?
18. Проблемы интерпретации произведений классиков.
19. Проблемы исполнения мелизмов в произведениях классиков.
20. Какие редакции произведений Й. Гайдна и В.Моцарта вы знаете?
21. Лучшие интерпретаторы произведений В. Моцарта.

Тест №5 по «Истории фортепианного искусства»

- 1) Какие жанры фортепианной музыки интенсивно развивались в 1-й половине 19 века в Западной Европе?
 - а) лирическая фортепианная соната;
 - б) сюита;
 - в) фортепианная миниатюра;
 - г) этюд.

К содержанию

- 2) Какие задачи стоят перед исполнителем при интерпретации произведений Ф.Шуберта?
 - а) технические сложности;
 - б) искусство пения на фортепиано;
 - в) проблема аппликатуры;
 - г) педализация.
- 3) В экспромтах Ф. Шуберта сохраняется связь с:
 - а) народно-бытовой музыкой;
 - б) стилем вербункош;
 - в) импровизацией;
 - г) полифоническим искусством.
- 4) Кого из исполнителей можно назвать лучшим интерпретатором произведений Ф. Шуберта?
 - а) С. Фейнберга;
 - б) Т. Николаеву;
 - в) С. Рихтера;
 - г) А. Шнабеля.
- 5) К.М. Вебер является основоположником нового музыкального жанра:
 - а) фантазия;
 - б) концертный этюд;
 - в) концертные пьесы виртуозного характера;
 - г) лирическая миниатюра.
- 6) Какая разновидность фортепианного концерта характерна для К.М. Вебера?
 - а) романтический концерт с программным замыслом;
 - б) романтический концерт;
 - в) классический концерт;
 - г) концерт-ансамбль.
- 7) Первую немецкую консерваторию основал:
 - а) К.М. Вебер;
 - б) Л. Бергер;
 - в) Ф. Мендельсон-Бартольди;
 - г) Р. Шуман.
- 8) Свои пьесы «Песни без слов» Ф. Мендельсон-Бартольди объединил в:
 - а) тетради;
 - б) сюиты;
 - в)opus;
 - г) цикл.
- 9) Пьесы «Песни без слов» Ф. Мендельсон-Бартольди написал для:
 - а) обучения учеников основам исполнения кантиленой музыки;
 - б) домашнего музицирования;
 - в) концертного исполнения;
 - г) исполнения на экзаменационных прослушиваниях.
- 10) Сколько концертов для фортепиано с оркестром написал Ф. Мендельсон-Бартольди?
 - а) 4;
 - б) 1;
 - в) 27;
 - г) 2.
- 11) Известный пианист, у которого учился Р. Шуман:
 - а) Ф. Вик;
 - б) К. Черни;
 - в) В. Томашек;
 - г) И. Хейшкель.

К содержанию

- 12) В предисловии к какому фортепианному произведению Р. Шуман рассматривает вопросы фортепианной педагогики?
- а) «Карнавал»;
 - б) «Бабочки»;
 - в) «Детские сцены»;
 - г) «Альбом для юношества».
- 13) К какому направлению можно отнести фортепианное творчество Р. Шумана?
- а) романтизм;
 - б) реализм;
 - в) романтизм и реализм;
 - г) классицизм.
- 14) Сколько концертов для фортепиано с оркестром написал Р. Шуман?
- а) 3;
 - б) 4;
 - в) 2;
 - г) 1.
- 15) Какие формы и жанры использовал Р. Шуман в «Симфонических этюдах»?
- а) этюд и сонатная форма;
 - б) вариации и форма рондо;
 - в) этюд и вариации;
 - г) сонатная форма и жанр скерцо.
- 16) Назовите произведение Р. Шумана, в котором используется «Марсельеза»:
- а) «Карнавал»;
 - б) «Крейслериана»;
 - в) «Танцы давидсбюндлеров»;
 - г) «Венский карнавал».
- 17) С творчеством какого поэта связывают многие произведения Ф. Шопена?
- а) Мицкевича;
 - б) Гейне;
 - в) Д Байрона;
 - г) А. Буасье.
- 18) Ученики Ф. Шопена:
- а) К. Фильч, Ленц;
 - б) С. Тальберг;
 - в) А. Мюллер;
 - г) Ф. Фетис.
- 19) Аппликатурный принцип, сформулированный Ф. Шопеном:
- а) использование 1-го пальца на черных клавишах;
 - б) подкладывание 1-го пальца;
 - в) использование индивидуальных особенностей пальцев;
 - г) нецелесообразное использование на черных клавишах большого пальца.
- 20) Линию развития какого концерта продолжил Ф. Шопен в своем творчестве?
- а) лирико-романтическую;
 - б) классическую;
 - в) романтическую;
 - г) концерт-ансамбль.
- 21) Какие редакции произведений Ф. Шопена вы знаете?
- а) И. Падеревского и Л. Бронарского;
 - б) А. Гольденвейзера;
 - в) Г. Нейгауза и Л. Оборина;
 - г) Г. Бюлова.

К содержанию

- 22) Кто из исполнителей-пианистов дал программные названия 24 прелюдиям Ф. Шопена?
- Л. Оборин;
 - С. Рахманинов;
 - Г. Нейгауз;
 - А. Корто.
- 23) Народные танцы, которые Ф. Шопен использовал в своем творчестве:
- мазур;
 - куявяк;
 - халлинг;
 - оберек.
- 24) Каким произведениям Ф. Шопена свойственны черты романтической поэмы?
- ноктюрнам;
 - прелюдиям;
 - скерцо;
 - балладам.
- 25) При расшифровке украшений в произведениях Ф. Шопена, исполнители используют традиции:
- И.С. Баха;
 - венского классицизма;
 - французского рококо;
 - европейских романтиков.

Список используемой литературы

- Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства. – М.: Музыка, 1988. – 415 с
- Бах, Ф.Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. – С.-Петербург, 2005. – 159 с.
- Богино, Г. Современная настройка фортепиано / Музыкальное искусство и наука. Вып.1. – М.: Музыка, 1970. – С.191-218.
- Куперен, Ф. Искусство игры на клавишине.– М.: Музыка, 1973. – 152 с.
- Фадеев И.Г., Аллон С.М. Ремонт и настройка пианино и роялей.– М.: Легкая индустрия, 1968. – 228 с.
- Форсс К.-Й. Ремонт пианино и роялей / К.-Й. Форсс.- Изд-во: Эрвин Бохински, 2007. – 488 с.

Иваненкова А. И.

Основные черты афроамериканского фольклора.

Условия становления и бытования

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Презентация

Фольклор афроамериканцев является основополагающим «ядром» в становлении различных музыкальных направлений, появившихся в Северной Америке в XX столетии (слайд 2).

Первых африканских невольников переправляли в Америку испанцы с западного побережья Африки вначале XVI в. Их на кораблях перевозили на острова Карибского моря, а затем на континент. От жажды, голода и болезней половина рабов погибала, но те, кому удавалось выжить, в полной мере окупили затраты работорговцев.

В Северной Америке, которой владела Великобритания, африканские невольники появились в 1619 г. (слайд 3). Около двадцати «чёрных» рабов были высажены на берег Джеймстауна (колония Вирджиния) и проданы там капитаном голландского судна.

В колониях Новой Англии, рабство не прижилось. Этому способствовало преимущественно мелкое фермерское хозяйство. Кроме того, здесь хватало «белой»

К содержанию

рабочей силы: переселенцы с других континентов в поисках лучшей доли за плавание на корабле давали обязательство бесплатно отработать несколько лет. На Юге же потребность в рабах росла с каждым годом, так как владельцам табачных и хлопковых плантаций нужны были дешёвые рабочие руки (слайд 4).

Война американских колоний Великобритании за независимость 1775 - 1783 гг. и образование США не изменили положения «чёрного» населения. Декларация независимости, подписанная в 1776г., провозглашала всеобщими права на: «жизнь, свободу и стремление к счастью», но на «чёрное» население не распространялась. Кроме того, для предотвращения бегства невольников из южных рабовладельческих штатов в свободные северные, американский конгресс в 1850 г. издал закон «О беглых рабах». Он обязывал всё население активно участвовать в поимке беглецов и предусматривал для них суровое наказание, а так же для тех, кто их укрывал и тех, кто не принимал участия в их поимке. Во всех южных и северных штатах выбирались уполномоченные по поимке невольников. Пойманных рабов помещали в тюрьму и под вооружённой охраной возвращали их владельцу. Принятие закона вынудило многих рабов бежать из США в Канаду.

Использование труда невольников вызывало недовольство общественности не только в Европе, но и в самих Соединённых Штатах. Поэтому к концу XVIII в. работорговля в стране была запрещена (последним подобный закон принял в 1798 г. штат Джорджия). Но это не означало полной отмены рабства. Невольники и их потомки продолжали оставаться собственностью своих хозяев – миллионы «чёрных» рабов составляли более десятой части населения материка (слайд 5). Лишь с тринадцатой поправкой к Конституции Соединённых Штатов (1865 г.) рабство было отменено на всей территории страны. Однако должно было пройти ещё сто с лишним лет, прежде чем афроамериканцы окончательно уравнились в правах с «белыми».

Жанры афроамериканского фольклора.

Отметим, что вместе с «чёрными» рабами в Америку попали африканские обряды и верования, песни и инструментальная музыка.

Американский фольклор состоит из трех источников:

1. *Древняя культура коренного населения Америки – индейцев*

(слайд 6):

- сказки, воспевающие красоту девственных лесов и бескрайних прерий; мужественный, стойкий и гармоничный характер индейца-охотника, индейца-воина, индейца-вождя. В своих сказках индейцы описывают, как они разговаривают с деревьями и животными, со звездами, с Луной и Солнцем, с горами и ветром. Фантастическое и реальное в них переплетается в единое целое.

- предания о мудром учителе – «пророке», который у каждого племени называется по-своему: Гайавата, Глускеп, Мичабу или просто Чабу. Именно он научил индейцев различным видам работы и ремёсел, жить в мире и дружбе с окружающими, совершать отважные подвиги во имя свободы и справедливости. Он всегда приходил им на помощь в трудную минуту войны или в год неудачной охоты.

- мифы, отражающие сложные миграционные процессы (вынужденные переходы с обжитого места в неизвестные края), резкие смены природных условий, взаимоотношения между племенами: оседлыми и кочевническими, земледельческими и охотничьими, представления о четырех сторонах света и четырёх стихиях (земле, огне, ветре, воде), о сотворении мира (слайд 7).

- молитвы о «Небесном отце» или «Великом Духе», которому было подвластно повелевать всеми стихиями. Индейцы почитали всё, что было так или иначе связано с ним. Неуважение к природе считалось для индейца самым страшным и ужасным поступком. За напрасно убитое животное или сломанное зря дерево можно было

К содержанию

лишиться жизни, причём такого «преступника» даже не погребали в соответствии с обрядами и традициями (слайд 8).

- традиционная индейская живопись, отражающая религиозные и обрядовые действия, маски животных, а также идеалы индейцев - тотемы (слайд 9).

2. *Культура белых поселенцев из Европы*

(слайд 10)

- сказки «белых» европейских поселенцев. Французские, испанские, а больше всего англоязычные сказки довольно быстро укоренились на американской земле и пополнились новыми сюжетами - сказками и песнями о золотоискателях и ковбоях, фермерах и лесорубах, рабочих и матросах.

Особенно выразительны сказки, сюжет которых связан с жизнью первооткрывателей Америки. Это так называемый фольклор «фронтира» - подвижной пограничной полосы, отделявшей уже освоенную территорию нового края, с городами и фермами, от диких, необжитых мест.

Жизнь их протекала в повседневных рутинных трудах, среди постоянных опасностей, а нередко – в полном одиночестве. В любой момент можно было ожидать нападения диких зверей или враждебных племен. И, тем не менее, в них присутствует юмор – часто хвастливый, но всегда веселый, жизнерадостный.

«Небылицы» – основа сказочного фольклора «белых» поселенцев Северной Америки. Они распространены повсеместно по континенту, особенно популярны на Западе. Среди них: «Кофе по-ковбойски», «Ползук летучий и Ко», «Прощай, Леандр!» и др.

3. *Афроамериканская культура черных.*

Ранний афроамериканский музыкальный фольклор можно разделить на две группы: светские и духовные песни.

К светским относились так называемые «трудовые песни» (work songs) (слайд 11). Они звучали во время работ, выполняемых «черными» невольниками при сборе хлопка на плантациях, обслуживании речных судов, железных дорог и т. д. Знаменитый исполнитель «трудовых песен» - Сэм Кук (**Sam Cook**) (слайд 12).

Духовные песни появились, когда чернокожие рабы приняли христианство (слайд 13). В церковный ритуал они внесли экстаз, типичный для африканских культов, а в неторопливые религиозные песнопения – свойственную африканской музыке экспрессию. Первоначально богослужения проходили не в храмах (темнокожие христиане туда не допускались), а в поле или на лесной лужайке. Пастор стоял в центре круга прихожан и выкрикивал вопрос, а паства - ответ. Например, пастор иступленно вопрошал: "Что вы думаете об Иисусе Христе?" (What do you think about Jesus Christ?). На что прихожане дружно отвечали: "Он в полном порядке!" (He's all right!). Подобное богослужение обычно переходило в танец. Так, постепенно, начиная с XVII в., сложился жанр афроамериканских религиозных песнопений - **спиричуэл (spiritual – «духовный»)**, повлиявший на становление жанра **«госпел» (Gospel music – «евангельская музыка»)**, сложившегося к первой половине XX века.

Музыкально-стилистической основой афроамериканских религиозных песнопений является слияние музыкальных и художественно-выразительных средств: многоголосия, своеобразной гармонии и мелодии, которые сочетаются в спиричуэле с импровизацией, сложной ритмической структурой, вопросно-ответным построением музыкальной фразы.

Поэтическое содержание связано с библейскими текстами, а также с повседневной жизнью темнокожих американцев (слайд 14). Спиричуэл исполняют хором, без инструментального сопровождения, которое сопровождается хлопками в ладоши и танцевальными движениями. До середины XIX столетия этот жанр оставался частью афроамериканского фольклора. Позднее он вошёл в репертуар профессиональных

К содержанию

музыкантов. В XVIII – XIX вв. была развита традиция «белого» спиричуэла, облагороженного и соответствующего светским требованиям.

Жанр негритянского «госпел» получил своё наибольшее развитие в 1930-е гг. в афроамериканской церковной среде и продолжил традицию спиричуэлс. Госпел отличается живостью интонаций и использованием танцевальных ритмов («Больше спонтанных реплик, больше импровизации»)

Королевой жанра заслуженно считается **Махалия Джексон (Mahalia Jackson)**, которая перенесла негритянский госпел из церквей на публичное концертное исполнение (слайд 15).

(Слайд 16) В результате слияния двух жанров: трудовых песен и спиричуэла возник еще один новый жанр афроамериканской музыки - блюз (blues, от blue devils – «меланхолия», «уныние» или от «to feel blue» - «печалиться»). Считается, что блюз сложился в 70-х гг. XIX в. «Ветераны новоорлеанского джаза», утверждают, что «блюз существовал всегда».

Блюзы - это песни бродяг и чернорабочих, заключённых и просто несчастливых людей, выбитых из нормальной колеи, оторванных от дома, семьи, друзей и религиозной общины. В блюзе никогда нет и намёка на Бога, да и вообще на что-то возвышенное.

Тексты блюзов - жалобы на жизненные невзгоды. «Если настигла болезнь, ушла любимая женщина или выгнали с работы – это блюз». Сценический антураж блюзов – рабочие лагеря и хлопковые поля, мосты, под которыми греются у костров бездомные бродяги, дороги, портовые причалы и тюрьмы. Блюзы – песни об одиночестве и отчаянии.

Ранняя разновидность такой музыки - **сельский блюз (country blues)** (слайд 17, 18). Его пели под аккомпанемент губной гармоники, гитары или банджо. Наиболее известные представители сельского блюза – певцы и гитаристы Лидбелли (Leadbelly, 1888 - 1949) и Блайнд Лемон Джефферсон (Blind Lemon Jefferson, 1897 - 1929).

К началу XX в. произошло становление блюза как жанра профессиональной музыки, и в результате появился **классический или городской блюз (urban blues)** (слайд 19), который стали исполнять в сопровождении инструментального ансамбля (слайд 20).

Главная выразительная черта блюза - **блюзовые ноты**, которые не относятся к мажору или минору, а располагаются по высоте между ними. Поэтому их нельзя извлечь на инструменте с устойчивой звуко-высотностью (фортепьяно), но это можно сделать на гитаре, потянув струну.

Наиболее выдающимися певицами классического блюза были Ма Рейни (Ma Rainey, настоящие имя и фамилия Гертруда Малисса Нике Приджетт, Gertrude Malissa Nix Pridgett, 1886 - 1939) и Бесси Смит (Bessie Smith, 1894 - 1937). В дальнейшем блюз получил развитие в творчестве Хаулинга Вул-фа (Howling Wolf), Роберта Джонсона (Robert Johnson), Джона Ли Хукера (John Lee Hooker), Би Би Кинга (B. B. King) и др.

Важным является тот факт, что блюз оказал огромное влияние на формирование и становление джаза как жанра афроамериканского фольклора, а позднее – классического.

Родина джаза - Новый Орлеан. Город был основан в 1718 г. Он стал столицей Луизианы. Здесь не возникало такой межрасовой напряжённости, как в других районах США. Уже к 1800 г. в городе проживало много бывших невольников, а также креолов (люди со «смешанной кровью») - потомки африканцев, испанцев и французов.

Важную роль в жизни Нового Орлеана играли уличные шествия, в которых обычно принимали участие музыканты, составляющие духовой оркестр, марширующий перед праздничной процессией.

(слайд 21) Особенно массово отмечался весенний карнавал «Марди Гра» (фр. mardi gras – «последний день Масленицы»). Первоначально в нём участвовало только «белое» население. Но с окончанием войны между Севером и Югом Соединённых Штатов также свободными стали и бывшие невольники, привезённые на континент из Африки, и которые затем стали полноценными участниками данного действия.

[К содержанию](#)

В побежденных южных штатах, оказалось множество духовых инструментов (каждый полк имел свой оркестр), которые были распроданы или попали в руки «чёрным» музыкантам. Впоследствии в 80-х гг. в Орлеане появились духовые оркестры, в которых играли темнокожие исполнители. Не имея музыкального образования, они исполняли европейскую музыку на свой вкус, внося в неё африканские самобытные элементы. **Считается, что именно в это время (примерно 1900 г.) появился джаз, зародившийся благодаря музыке новоорлеанских духовых оркестров, с самобытным музыкальным колоритом афроамериканского фольклора и современными светскими ритмами и напевами.**

(слайд 22)

В первой половине XIX в. под влиянием английской народной баллады и африканского фольклора сформировался жанр американского музыкального театра - *минстрел-шоу (minstrel-show - «представление менестрелей»)* (слайд 23) Сначала это были короткие комедийные сценки, в которых белые, загримированные под «чёрных», пародировали их манеру говорить, поведение, песни и танцы. В 40-х гг. такие сценки исполнялись с участием профессиональных артистов. После окончания Гражданской войны в США появились минстрел-шоу, в которых выступали «чёрные» музыканты. Обычно они использовали банджо (струнный щипковый инструмент африканского происхождения), тамбурин и кастаньеты (ударные инструменты).

С представлениями менестрелей связано возникновение во второй половине XIX в. *танца кэк-уок (cakewalk, буквально «шествие с пирогом»)* (слайд 24). Своё название он получил от существовавшего в южных штатах обычая награждать лучших темнокожих танцоров сладостями.

В первое десятилетие XX в. кэк-уок стал популярным танцем в Европе. К нему обращались известные композиторы, в частности Клод Дебюсси («Кукольный кэк-уок» из фортепьянной сюиты «Детский уголок», 1908 г.).

К началу XX столетия минстрел-шоу утратили свою популярность. Однако они повлияли на возникновение и развитие регтайма, раннего джаза и развлекательных эстрадных жанров, в том числе мюзикла.

Регтайм (ragtime, от ragged time - «рваный ритм»; буквально «разорванное время») – особый стиль фортепьянной игры (слайд 25). Он появился в конце XIX в. под воздействием афроамериканской музыки, в частности техники игры на банджо, а также песен и танцев менестрелей.

Технология игры: исполнитель правой рукой играет свободную по ритму мелодию, а левой равномерно чередует басовые звуки и аккорды. Разрыв ритмического рисунка, смещение акцентов и другие изменения в мелодии на фоне чёткого аккомпанемента и составляют главную особенность регтайма.

(слайд 26) Таким образом, можно сделать следующий вывод: самобытная музыкальная культура темнокожего населения Американского континента занимает важное место в жизни народов Африки. Она отражает все сферы жизни афроамериканского народа, его музыкальные и художественные вкусы, является главной составляющей Американской музыкальной культуры и основополагающей частью современной классической и джазовой музыки.

Ковалёва В.В., Лацкова А.В.

Что слышно в мелодии?

Методическое пособие по решению гармонических задач

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Одна из задач современной педагогики – поиск наиболее эффективных методов обучения и использование их в образовательном процессе. Закономерно, что такие методики становятся результатом длительной работы педагога или педагогического

К содержанию

коллектива. Данная статья отражает опыт преподавания курса гармонии в Саратовском областном колледже искусств.

Как известно, освоение курса «Гармония» идёт по следующим направлениям: решение задач, игра на фортепиано, гармонический анализ.

В настоящее время каждое из этих направлений нуждается в разработке специальной методики, цель которой – максимально раскрыть и развить творческий потенциал студента, а также достичь лучших результатов при наименьших временных затратах в период обучения.

Материал курса «Гармонии» обширен, в наши дни он отражает практику большого периода классико – романтической гармонии с некоторыми чертами гармонии XX века. Но курс «Гармонии» сложен не столько усвоением объёма теоретических знаний, сколько приобретением практических навыков, в частности, навыков решения гармонических задач.

Зачастую, студент, даже твёрдо усвоивший теоретический материал «теряется» при использовании его в задачах.

Как и художественная, композиторская практика, теоретический курс гармонии, а за ним и практический отбирает из накопленных выразительных средств наиболее характерные, типичные приёмы письма.

Предлагаемое методическое пособие призвано сосредоточить студента на этом характерном и типичном.

Пособие ставит перед собой следующие задачи:

- выработать музыкальный вкус и профессиональное мастерство в выборе гармонических средств;
- без затруднений слышать и видеть данную мелодию как гармонический процесс в наиболее естественном фактурном и метро – ритмическом оформлении.
- твёрдо усвоить основы гармонических приёмов формообразования периода.

В методической литературе по изучению предмета «Гармонии» нет развёрнутого, охватывающего весь курс гармонии или какую либо его часть пособия, направленного на обучение решению задач.

Работ, посвящённых гармонизации мелодии немного. Это брошюра Т. Бершадской «О методике преподавания гармонии в музыкальном училище»[4], учебник В. Зелинского «Курс гармонии в задачах» [6], статья Б. Можжевелова в сборнике «Теоретические предметы в музыкальном училище» [7], брошюра А. Шаццлло «Некоторые вопросы методика обучения гармонизации мелодии»[14].

Данная работа, обобщающая методический опыт преподавателей СОКИ, также лишь в известной мере способна охватить проблемы письменных работ практического курса гармонии.

Пособие состоит из двух разделов. Первый – методическая записка с рекомендациями по гармонизации мелодий и комментариями ко второму разделу. Этот раздел в большей степени важен для преподавателя, но может быть использован и студентами. Второй раздел – «Памятка», сугубо практический, содержит свод мелодических формул с характерными вариантами гармонизаций. Этот раздел предназначается студентам как памятка, настольное пособие, постоянно используемое при гармонизации мелодий.

Чтобы не свести решение задач по схемам к процессу формальному, далёкому от музыкальной и творческой работы, в процессе обучения необходимо предлагать студенту постоянно сравнивать разные гармонизации одного и того же мелодического оборота для обнаружения того единственного, который станет наиболее естественным и ярким по своей выразительности. Иными словами, процесс гармонизации важно крепко связать со слуховыми ощущениями, с активизацией внутреннего слуха и, в частности, гармонического слуха студента. Поэтому преподаватель должен постоянно воспитывать

К содержанию

стремление «услышать» заданную мелодию, и умение работать над ней, пользуясь внутренним слухом.

На первых порах перед гармонизацией задача обязательно проигрывается или пропеваётся. В дальнейшей работе постепенно всё больше используются возможности внутреннего слуха.

Развитию гармонических ощущений должны способствовать и параллельные курсу гармонии занятия по слуховому гармоническому анализу, диктанту и пению на уроках сольфеджио.

Процесс же решения гармонической задачи всегда должен включать три этапа:

- прослушивание данной мелодии «внешнее» (с проигрыванием на фортепиано или пением) или «внутреннее» (работа внутренним слухом);
- техническое выполнение задачи, изложение услышанного и продуманного процесса в четырёхголосной фактуре;
- проигрывание задачи на фортепиано для оценки полученного результата звучания, с последующими, необходимыми исправлениями.

Конечная цель данного методического пособия – научить музыкальному и творческому подходу к гармонизации мелодии. Поэтому и назначение «Памятки» – направить слух студента на прочтение функционального содержания мелодических фраз и видов аккордов.

Если при выполнении гармонической задачи будут соблюдены отмеченные два условия – выразительное функциональное содержание мелодических фраз и верно выбранные виды аккордов, то сам собой решится и вопрос правильного голосоведения, находящийся в прямой зависимости от этих двух условий.

Гармоническая задача, как правило, изложена в форме периода, в котором принято различать каденционные участки и участки внутреннего развития.

С самых начальных гармонизаций периода важно выработать внимание к каденциям с их характерными оборотами.

Каденции – половинная (4 такт), иногда прерванная (8 такт) и заключительная (8 и последующие такты), стабильны по гармоническому содержанию. Их характерные гармонии – К6/4 (4, 7 и предпоследний такты) на сильном и относительно сильном времени с переходом в Д5/3 (половинная каденция) или Д7 (прерванная и заключительная каденция).

Если положение К6/4 и каденционной Д (без К6/4) усваивается быстро и определяется безошибочно, то выбор подготовки этих гармоний вызывает затруднения из-за большего разнообразия аккордов в этих участках мелодии.

Поэтому «Памятка» даёт различные варианты подготовки К6/4:

- а) наиболее частые, типичные;
- б) более редкие, на основе индивидуальных мелодико-гармонических формул.

Внутренние участки развития периода по сравнению с каденциями, напротив, отличаются гармоническим разнообразием.

Хоральное изложение гармонической задачи – одна из разновидностей гомофонно-гармонического склада. Основными компонентами гомофонно-гармонической фактуры являются мелодия и аккорд.

При этом образно-драматургическую функцию этого типа фактуры выполняет, прежде всего, мелодия.

Индивидуализация мелодии подчёркивается более редкой сменой аккордов на её фоне. Поэтому первое место среди предложенных далее приёмов гармонизации будут занимать формулы, связанные с «продлением» гармонической функции.

Приёмы гармонизации

1. Мелодические скачки, которые важно правильно классифицировать как:

К содержанию

а) скачки без смены функций при перемещении трезвучий, а в дальнейшем секстаккордов и т.д. В этом случае впервые возникает интонационная ситуация, при которой образуется так называемое «продление» функции с объединением нескольких звуков в одну гармонию. Подобные объединения звуков способствуют мелодической выразительности и могут служить одним из важных критериев профессиональной гармонизации мелодии;

б) скачки со сменой функций – скачки терцовых тонов при соединении трезвучий 4-5 соотношения, а в дальнейшем, скачки прим и квинт при соединении трезвучий с секстаккордами;

в) скачки на основе автентического оборота - прим и квинт при разрешении D2 в T6 и неполного D7 в заключительной каденции, а также более редкий случай скачка к I ступени данной тональности (терцовому тону TSVI) в прерванной каденции после перехода D9 в неполный D7.

2. Поступенное движение:

а) из трех звуков, объединённых одной функцией в поступенном восходящем или нисходящем движении («функциональные фазы» по Ю. Н. Тюлину);

б) из двух, трех и четырёх звуков, не объединённых одной функцией: III-II-I (вариант III-I), гармонизованные аккордами D6-D-T. Показателем разного функционального значения ступеней в данном случае будет метрически более слабое положение III и II ступеней, использование I ступени на более сильном времени.

Другие последования такого типа: I-VII- VI в мажоре и натуральном миноре (фригийский оборот) или I-VII-VI-V; II -I- VII (вариант II- VII).

в) мелодические фразы, включающие хроматические звуки и предполагающие использование аккордов ДД в пределах данной тональности:

III- II#- IIIII-IV-IV#- V (при движении вверх и вниз) IV# -IV натуральная.

3. Продление функции доминанты.

Автентический оборот – основа классической гармонии. Роль доминанты, а, следовательно, и автентического оборота очень важна в процессе развёртывания образной драматургии (даже в учебной задаче). Доминанта с одной стороны, «примиряет» функциональные конфликты, а с другой стороны усиливает напряжение перед следующей за ней тоникой.

Часто можно встретить мелодические последования, накапливающие неустойчивые звуки перед разрешением в тонику, что означает продление доминантовой функции с переходом её консонирующих видов в диссонирующие и (редко) наоборот. Во всех этих случаях вид доминанты зависит от вида тоники. Интонационные признаки продления доминантовой функции в мелодии следующие:

а) выдерживание одного из тонов доминанты,

б) перемещение мелодии по звукам доминанты,

в) появление септимы D7 среди других звуков доминанты (с её последующим переходом в терцовый тон тоники), например, V-IV-III, II-V-IV-III, V-II-IV-III, IV -II-V-III.

4. Секвенции – важнейший приём тематического развития, поэтому он осваивается и в гармонических задачах. На протяжении всего курса гармонии изучаются три разновидности секвенций – диатонические, хроматические и модулирующие. Секвенции любого вида характеризуется по следующим свойствам:

- строение звена (или «мотива»),
- интервал смещения («шаг» секвенции),
- количество звеньев.

При гармонизации секвенции в задаче важно сосредоточиться:

- на метроритмическом положении звена, которое нередко начинается со слабой доли такта;

К содержанию

- на функциональном содержании мотива секвенции, для которого наиболее типичной становится автентическая формула (Д-Т). При этом в диатонической
- секвенции данная формула часто выступает в качестве последнего звена, (а реже – первого или среднего).

5. Отклонение.

Интонации хроматической системы здесь рассматриваются как два традиционных приёма выхода из диатонической системы в хроматическую – отклонение и модуляцию в тональности I степени родства.

а) Первичные интонационные признаки отклонений: появление хроматических звуков- диезов(бекаров в бемольных тональностях) как вводных тонов новой тональности (VII ступень) и бемолей (бекаров в диезных тональностях)-септим побочных Д7, направленных к терцовым устоям новой тональности (реже септим побочных ДVII7к квинтовым устоям новой тональности);

б) Вторичные признаки отклонений на основе диатонических ступеней исходной тональности, копирующих отмеченные выше первичные интонационные признаки отклонений VII – ↑I и IV – ↓III:

в мажоре: III – ↑IV (= VII – ↑I в тональности субдоминанты) Д2 → S6,

в миноре: V – ↑VI (= VII – ↑I в тональности VI ступени) Д2 или Д4/3 → VI,

в мажоре: II – ↓I (= IV – ↓III в тональности VI ступени) Д6/5 → VI,

V – ↓IV (= IV – ↓III в тональности II ступени) Д6/5 → II,

VI – ↓V (= IV – ↓III в тональности III ступени) Д6/5 → III,

исключение: VII – ↓VI (= II – ↓I в тональности VI ступени) Д6/5 → VI,

в миноре: I – ↑III (= VII – ↑I в тональности III ступени) Д2 → III6

III – ↓II (= IV – ↓III в тональности VII нат. ступени) Д6/5 → VII,

VI – ↓V (= IV – ↓III в тональности III ступени) Д6/5 → III,

VII нат. – ↓VI (= IV – ↓III в тональности IV ступени) Д6/5 → IV.

Во всех выше приведённых формулах отклонение представлено двумя звуками, а следовательно, и аккордами новой тональности – побочной Д и Т.

В мелодии при отклонениях нередко побочные Д и побочные Т представлены не одним звуком, а несколькими, в результате чего возникает отмеченное ранее «продление» функций этих аккордов.

6. Модуляции.

При анализе модулирующей мелодии необходимо увидеть, услышать и правильно использовать признаки модуляции и приёмы её оформления.

Модуляция совершается чаще в конце периода или иногда в конце одного из разделов более развёрнутой формы мелодии (задачи А. Мясоедова).

Последний звук модулирующей мелодии оценивается как тонический центр, чаще как I ступень, реже как III или V ступени новой тональности.

Каденции оформляются отмеченными ранее характерными для них аккордами – K6/4 и Д7 новой тональности. Важным моментом становится выявление и осознание посредствующего и модулирующего аккордов, которые подводят к заключительной каденции. Эти аккорды являются этапом подготовки заключительной каденции новой тональности и копируют аналогичные характерные типы последований, отмеченные ранее как наиболее частые и более редкие.

Литература

1. Абызова, Е.Н. Учебник гармонии.- М. : Музыка, 1996.- 383 с.
2. Алексеев Б.К. Задачи по гармонии. – М.: Музыка, 1976.-246 с.
3. Берков, В.О. Степанов, А.А. Задачи по гармонии. – М.: Музыка, 1973.-125 с.
4. Бершадская, Т.С. «О методике преподавания гармонии в музыкальном училище» - Л.: Музыка, 1969. – 73 с.

К содержанию

5. Дубовский, И. И., Евсеев, С. В., Способин, И В., Соколов, В.В. Учебник гармонии – М.: Музгиз, 1962. – 480 с.
6. Зелинский В.Н. Курс гармонии в задачах – М.: Музыка, 1971.-289 с.
7. Можжевелов, Б.В. Мелодии для гармонизации – Л.: Музыка, 1982.- 135 с.
8. Мутли, А.Ф. Сборник задач по гармонии. – Л. М.: Музгиз, 1948.-149 с.
9. Мясоедов, А.Н. Задачи по гармонии. – М.: Музыка, 1974-83с.
10. Римский-Корсаков, Н.А. Практический учебник гармонии.–М.:Музгиз,1949.– 170 с.
11. Степанов, А.А. Методика преподавания гармонии. – М.: Музыка, 1984. – 135 с.
12. Тюлин, Ю.Н., Привано, Н.Г. Задачи по гармонии. – М.: Музыка, 1966 - 263 с.
13. Чайковский, П.И. Полное собрание сочинений, т. III. А – М.: Музгиз, 1957.-255 с.
14. Шацилло, А. С.«Некоторые вопросы методики обучения гармонизации мелодии».- М.: Музыка, 1982.- 107 с.

«Памятка» для гармонизации мелодии.

I Каденции.

1) Типичная подготовка К64 (D)

<p>VI IV V</p> <p>S S₆ K₆₄(D)</p> <p>SII₆₅ SII₄₃</p>	<p>I I</p> <p>DD₆₅ K₆₄</p> <p>DDVII₇</p>	<p>II III</p> <p>SII₆₅ K₆₄</p> <p>DD₆₅ K₆₄</p>
<p>IV[#] V</p> <p>DD₄₃ K₆₄(D)</p> <p>DDVII₆₅</p>	<p>III (b) III</p> <p>DDVII₇ K₆₄</p> <p>DDVII₆₅ K₆₄</p>	<p>VI (b) V</p> <p>DD₆₅ K₆₄(D)</p> <p>DDVII₇</p>

2) Редкая подготовка К64

<p>II I</p> <p>SII₆ K₆₄</p>	<p>VII I</p> <p>DVII₂ K₆₄</p>
---	---

[К содержанию](#)

II. Середина построения.

1. Скачки.

а) Без смены функции

V I I V V V I III V III
T6 - T6 - T6 - T6 T T -

б) Со сменой функций

III³ VII³ VI³ III³ V II V V
T D S T T D6 T6 D6

в) автентический оборот

V I II V V I
D2 T6 D2 T6 D7(II) T(TSVI)

2. Поступенное движение.

а) «фазы» из трёх звуков

I II III II III IV III IV V IV V VI V VI VII VII I II
T6 D64 T SII6 TSVI64 SII T D43 T6 D x D6 DVII65 S64 DVII7

б) из 2-3-4 звуков

III II I III I II VII II VII VI V I VII^h VI V
D2⁶ T6 D2⁶ T6 SII6 D2 D7 I DTIII S T DTIII S T6 D K64 t DTIII s D t6 dVII6 TSVI6 D6 t6 t65 s D

Фригийский оборот в басу

t d6 s6 D t d6 s6 D

dVII

в) «фазы» с хроматическими звуками.

III II# III III IV IV# V V IV# IV# III I II II# III

T DD2 T T D43 DD7 T6 T6 DDVII2 D43 T T SII2 DD2 T

3. Продление функции D .

а) выдержанные тоны

VII I V I

D D2 T6 D D2 T6

D D7 T D D7 T

б) перемещение по звукам

V VII I V VII I

D D2 T6 D D2 T6

D D7 I (TSVI) D D7 t (TSVI)

в) введение септимы

V IV III II IV III II V IV III

D6 D65 T D6 D65 T D6 - D65 T

V II IV III IV II V III

D6 - D65 T D65 D6 - T

4. Диатоническая секвенция.

a-moll * * *

t2 s6 s VII2 III6 III VI2 sII6 sII D2 t6 t

К содержанию

5. Отклонения.

а) Первичные признаки.

C-dur

T T₆ D₂ → TSVI

D₆₅ → S
DVII₇ → SII

б) Вторичные признаки.

VII I D₆ → VI

III IV D₂ → S₆
D₆ → SII

II I D₆₅ → VI

III II D₂ → SII₆

V IV D₂ → S₆
D₆₅ → SII

VI V D₂ → D₆
D₆₅ → DTIII

VII VI D₂ → VI₆

a-moll

II III D₂ → III₆

V VI D₂ → VI₆

I VII D₂ → dVII₆
s → III(6)

III II D₆₅ → dVII

IV III D₂ → III₆

V IV D₂ → S₆

VI V D₆₅ → III

VII_{tr} VI D₆₅ → s
D₂ → VI₆

в) продление функции при отклонении.

C-dur

D₆ D₆₅ → SII D₆₄ → SII₆ D D₂ → VI₆ D₆₄ → VI₅₃

6. Модуляция.

Признаки модуляции.

а) Модуляция совершается чаще в конце периода или иногда в конце одного из разделов более развёрнутой формы мелодии.

б) Последний звук модулирующей мелодии оценивается как тонический центр, чаще как I ступень, реже как III или V ступени новой тональности.

Приёмы оформления модуляции.

К содержанию

- а) Каденции оформляются отмеченными ранее характерными для них аккордами – К6/4 и Д7 новой тональности.
- б) Важным моментом становится выявление и осознание посредствующего и модулирующего аккордов, которые подводят к заключительной каденции.

Примечание

Все примеры «Памятки» традиционно приводятся в тональностях До мажор и ля минор. Ступеневое обозначение интонаций облегчает ориентирование в любых тональностях при их гармонизации.

Корякина И. В., Пермякова Е. В.

Музыка – душа моя.

Международная Олимпиада по музыкальной литературе и слушанию музыки

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Первая Международная Олимпиада по музыкальной литературе и слушанию музыки «Музыка – душа моя» проходила в ГБПОУ СО «Свердловский мужской хоровой колледж» с 08.11. по 01.12.2015 г.

Цель конкурса:

1. Развитие мотивации и профессиональных интересов учащихся общеобразовательных школ, детских школ искусств, детских музыкальных школ, учреждений дополнительного образования, начального профессионального образования, студентов средних и высших специальных учреждений музыкального и музыкально – эстетического профиля.
2. Развитие творческих способностей, художественного вкуса, расширение кругозора учащихся образовательных учреждений различного уровня.
3. Популяризация и пропаганда классической музыки.

Участники конкурса:

В конкурсе приняли участие учащиеся ДМШ и ДШИ, а также выпускники, окончившие ДМШ или ДШИ, учащиеся общеобразовательных школ и учреждений дополнительного образования детей, студенты средних и высших специальных учебных заведений Российской Федерации и Республики Беларусь.

Номинации конкурса:

1. Музыкальный эрудит;
2. Музыкальный критик;
3. Исследователь музыки;

Распределение участников по группам (категориям) в номинации «Музыкальный эрудит»:

- 1-2 год обучения ДМШ, ДШИ, СОШ, гимназий и лицеев;
- 3-4 год обучения ДМШ, ДШИ, СОШ, гимназий и лицеев;
- 5 год обучения ДМШ, ДШИ, СОШ, гимназий и лицеев;
- 6 год обучения ДМШ, ДШИ, СОШ, гимназий и лицеев;
- 7 год обучения и выпускники ДМШ, ДШИ, СОШ, гимназий и лицеев;
- 1 – 2 курс средних специальных учебных заведений музыкального профиля;
- 3 – 4 курс средних специальных учебных заведений музыкального профиля.

Для конкурса «Ступеньки мастерства» представлены задания в номинации «Музыкальный эрудит» для всех групп участников.

В конкурсе приняли участие более 600 человек из всех регионов России и Республики Беларусь. Уровень заданий, по откликам участников, соответствовал возрасту конкурсантов, и программам обучения по музыкальной литературе и слушанию музыки.

К содержанию

Особенности конкурсных заданий в номинации «Музыкальный эрудит»:

Конкурсные задания выявляют степень эрудированности учащегося, определяют уровень его знаний по следующим направлениям, являющимися ключевыми и первостепенными в изучении курсов «Слушание музыки» и «Музыкальная литература»:

1. Биографические сведения о композиторах;
2. История создания и наиболее важные сведения о музыкальных произведениях;
3. Основные жанры творчества композиторов;
4. Музыкальные жанры;
5. Особенности строения музыкальных произведений;
6. Исполнительский состав музыкальных произведений;
7. Средства музыкальной выразительности;
8. Музыкальные инструменты и состав симфонического оркестра;
9. Виды оркестров;
10. Творческие задания;
11. Задания на эрудицию.

Тематика и жанры творческих работ в номинации «Музыкальный критик»:

1. **Жанры творческих работ:** эссе, критическая заметка, рецензия, отзыв, статья и т.д.
2. **Тематика:** темой критического исследования может стать прослушанный концерт, музыкальный спектакль, интерпретация музыкального произведения и т.д.

Тематика и жанры творческих работ в номинации «Исследователь музыки»:

1. **Жанры творческих работ:** эссе, статья, сочинение, стихотворение и т.д.
2. **Тематика работ** связана с музыкальным искусством и художественным творчеством (жизнь и творчество композиторов, музыкальное произведение любого композитора, любимое музыкальное произведение, музыкальные и художественные стили, эпохи, жанры, музыкальные и народные инструменты и т.д.).

Награждение:

Участники конкурса в каждой номинации и категории, занявшие 1, 2 и 3 места, награждаются дипломами Лауреата 1, 2 или 3 степени. Участники конкурса, занявшие 4, 5 и 6 места, награждаются дипломами Дипломанта 1, 2 и 3 степени. Все остальные участники конкурса получают Дипломы за участие в конкурсе. Жюри оставляет за собой право не присуждать дипломы в отдельных категориях, присуждать Гран-при, специальные призы, а также награждать почетными грамотами и благодарственными письмами преподавателей – руководителей проектов.

Итоги конкурса будут подведены 1 декабря 2015 г., с результатами можно будет ознакомиться на сайте ГБПОУ СО СМХК (<http://смхк.рф>). Все дипломы будут высланы наземной почтой не позднее 10 декабря 2015 года.

Задания Олимпиады

Первая Международная Олимпиада по музыкальной литературе и слушанию музыки «Музыка – душа моя»

Номинация: «Музыкальный эрудит»

Категория участника: 1-2 год обучения («Слушание музыки»)

Ф. И. О. участника _____

Учебное заведение: _____

Возраст: _____

- 1) Выберите из предложенных портретов тот, на котором изображен П. И. Чайковский (обведите нужную букву):

К содержанию

А)



Б)



В)



- 2) Выберите страну, которая является Родиной П. И. Чайковского:
 - А) Россия;
 - Б) Германия;
 - В) Франция.
- 3) «Детский альбом» П. И. Чайковского написан для:
 - А) скрипки;
 - Б) флейты;
 - В) фортепиано.
- 4) «Детский альбом» написан под впечатлением следующего цикла пьес для детей:
 - А) Р. Шуман «Альбом для юношества»;
 - Б) К. Дебюсси «Детский уголок»;
 - В) М. Равель «Моя матушка - Гусыня».
- 5) «Детский альбом» посвящен племяннику композитора. Напишите его имя и фамилию
- 6) Сколько пьес входит в цикл «Детский альбом»?
- 7) Три пьесы цикла «Детский альбом» П. И. Чайковский посвятил образу куклы. Напишите названия этих пьес
- 8) Какой польский народный танец П. И. Чайковский использовал в «Детском альбоме»?
 - А) вальс;
 - Б) мазурка;
 - В) камаринская.
- 9) В какой стране возник танец «Камаринская»:
 - А) Польша;
 - Б) Франция;
 - В) Россия.
- 10) В пьесе «Шарманщик поет» использована народная итальянская песенка, которую П. И. Чайковский впервые услышал в городе:
 - А) Рим;
 - Б) Венеция;
 - В) Флоренция.
- 11) Какой чешский народный танец П. И. Чайковский использовал в «Детском альбоме»?
 - А) полька;
 - Б) мазурка;
 - В) менуэт.
- 12) Допишите названия пьес из «Детского альбома» (вставьте пропущенное слово):
«_____ утро»

К содержанию

«Марш _____»

«_____ сказка»

«Мужик на _____ играет»

«Сладкая _____»

«Старинная _____ песенка»

- 13) Соедините стрелочками музыкальный жанр и музыкальный размер, который используется для написания данного жанра:

Мазурка

$\frac{2}{4}$

Полька

$\frac{3}{4}$

Марш

$\frac{4}{4}$

Вальс

- 14) Какие еще циклы для детей русских и зарубежных композиторов вы знаете?
15) Напишите небольшое сочинение – впечатление от любого произведения (фортепианной пьесы, балета и т.д.) П. И. Чайковского. Собственные иллюстрации приветствуются.

Первая Международная Олимпиада по музыкальной литературе и слушанию музыки «Музыка – душа моя»

Номинация: «Музыкальный эрудит»

Категория участника: 3-4 год обучения («Слушание музыки», 1 год обучения по предмету «Музыкальная литература»)

Ф. И. О. участника _____

Учебное заведение: _____

Возраст: _____

- 1) Подпишите, кто из композиторов изображен на данном портрете:

А)

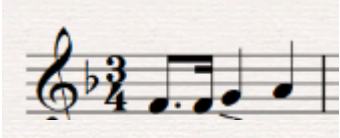
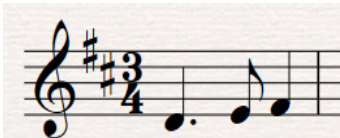


Б)

В)



К содержанию

- 2) Выберите из предложенных городов:
- а) Алапаевск;
 - б) Москва;
 - в) Клин;
 - г) Воткинск;
 - д) Петербург.
- В каком городе родился П.И.Чайковский?
 - В каком городе учился П.И.Чайковский?
 - В каком городе работал П.И.Чайковский?
- 3) Для какого инструмента написан «Детский альбом» П. И. Чайковского:
- а) скрипки;
 - б) флейты;
 - в) фортепиано;
- 4) Подчеркните танцы, которые П.И.Чайковский использовал в «Детском альбоме»:
Мазурка, вальс, менуэт, камаринская, сарабанда, гавот, полька, жига
Напишите, какие еще жанры использовал П. И. Чайковский в «Детском альбоме», в скобках уточните, в какой пьесе цикла используется данный жанр?
- 5) Соедините стрелками жанры с соответствующими им ритмоформулами:

	вальс	
	мазурка	
	марш	
	полька	

ского альбома»:

Moderato assai.



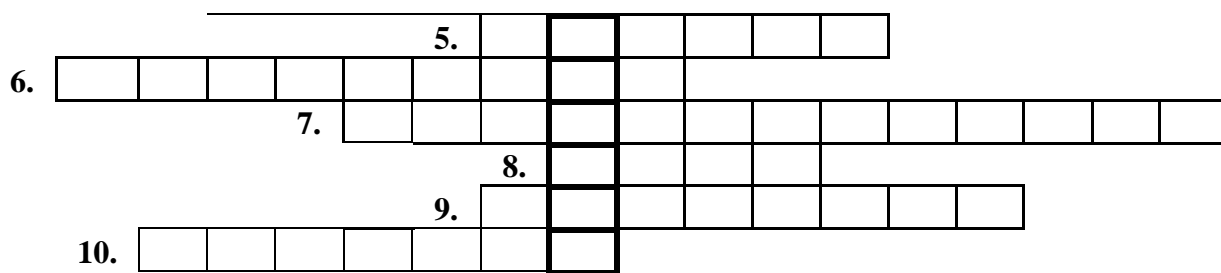
Vivo.



Andantino.

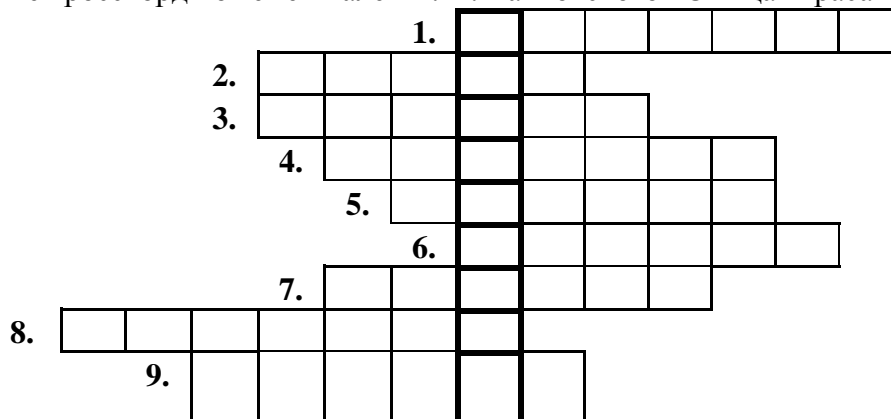


К содержанию



1. Главный герой балета.
2. Главная героиня балета.
3. Китайский танец.
4. Русский танец.
5. Автор сказки «Щелкунчик и мышинный король».
6. Праздник, в канун которого происходят события, описанные в балете.
7. Как звали дядю главной героини.
8. Арабский танец.
9. Литературная основа балета.
10. Один из главных героев балета - «..... король». Запишите в кроссворд пропущенное слово.

12) Решите кроссворд по теме «Балет П. И. Чайковского «Спящая красавица»:



1. Так звали принца в сказке «Золушка».
2. Имя автора сказки «Спящая красавица».
3. Имя «Спящей красавицы».
4. Злая фея.
5. Принц, разбудивший «Спящую красавицу».
6. Литературный жанр, положенный в основу данного балета.
7. Автор либретто «Спящей красавицы».
8. Это героиня сказки Ш. Перро, ставшая персонажем балета «Спящая красавица».
9. Имя самой главной феи в балете.

Если вы разгадаете весь кроссворд, то по вертикали у вас получится имя отца «Спящей красавицы».

13) Напишите небольшое сочинение – впечатление от любого произведения (фортепианной пьесы, балета, балетного номера и т.д.) П. И. Чайковского.

Первая Международная Олимпиада по музыкальной литературе и слушанию музыки «Музыка – душа моя»

Номинация: «Музыкальный эрудит»

Категория участника: 5 год обучения ДМШ, ДШИ, СОШ, гимназий и лицеев

Ф. И. О. участника: _____

К содержанию

Учебное заведение: _____

Возраст: _____

1) Подпишите композиторов – современников И.С. Баха:

А)

Б)

В)

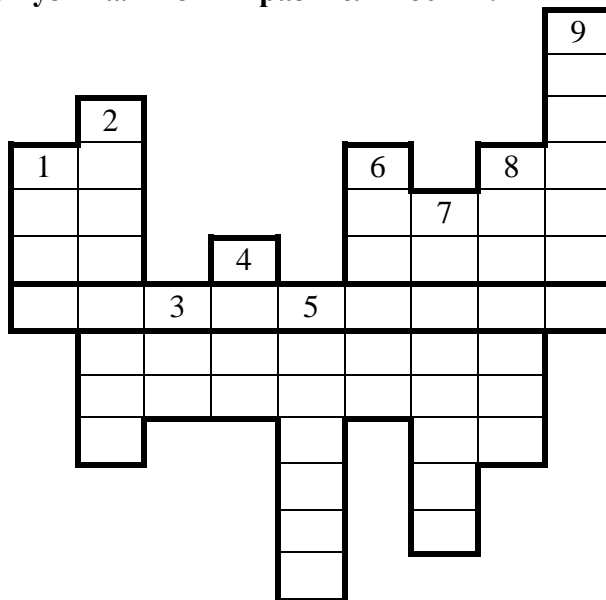


2) Органная музыка в Германии ко времени И.С.Баха уже обладала давними традициями, сложившимися благодаря предшественникам Баха. Напишите известных композиторов-органистов XVI-XVII веков

3) Слово "контрапункт" обозначает одновременное сочетание двух или более самостоятельных мелодических голосов. Напишите музыкальный термин, имеющий сходное лексическое значение

4) Разгадайте кроссворд по теме

«Средства музыкальной выразительности»:



- 1. Скорость исполнения музыкального произведения.
- 2. Аккорды и их последовательность.
- 3. Согласованность музыкальных звуков, различных по высоте.
- 4. Чередование долгих и коротких звуков.
- 5. Обработка музыкальной ткани.
- 6. Одно из свойств музыкального звука.
- 7. Громкость звучания.
- 8. Объединение звуков в группы по высоте и окраске.

К содержанию

9. Одно из важнейших средств музыкальной выразительности, одноголосная музыкальная мысль.

5) Определите **название жанра**, по его переводу:

Например: «шутка» - скерцо;

«бег» - _____

«находка, изобретение» - _____

«согласие, созвучие» - _____

«переходить через улицу» - _____

«ряд, последовательность» - _____

6) Заполните таблицу «**Старинная сюита**»:

Название танца	Перевод. Страна происхождения	Характер	Темп	Размер	Особенности
<u>Обязательны</u> <u>е танцы:</u> Аллеманда					
Куранта					
Сарабанда					
Жига					
<u>Вставные</u> <u>танцы:</u> Ригодон					
Менуэт					
Гавот					
Паспье					
Лур					
Бурре					
Полонéz					

7) Напишите, в каких городах установлены эти **памятники великому немецкому композитору И.С. Баху**:

А)



Б)



В)

Г)

К содержанию



8) Напишите, как взаимосвязаны эти люди, города, события, заведения:

Г.Ф.Гендель – Англия	
И.С.Бах – Луи Маршан	
И.С.Бах – Любек	
И.С.Бах – Ф. Мендельсон	
И.С.Бах – кофейный дом Циммермана в Лейпциге	

9) Выберите произведения И.С.Баха и подпишите (если знаете автора и названия других произведений, подпишите и их):

А)



Б)



В)

К содержанию

Allegro (♩ = 72)



Г)

Allegretto comodo (♩ = 104)



- 10) В XIX и XX веках «Хорошо темперированный клавир» стал образцом для аналогичных **циклов прелюдий и фуг** во всех тональностях. Приведите примеры
11) Напишите небольшое сочинение – впечатление от любого произведения **И.С.Баха**.

Первая Международная Олимпиада по музыкальной литературе и слушанию музыки «Музыка – душа моя»

Номинация: «Музыкальный эрудит»

Категория участника: 6 год обучения ДМШ, ДШИ, СОШ, гимназий и лицеев

Ф. И. О. участника _____

Учебное заведение: _____

Возраст: _____

- 1) Подпишите русских композиторов – **современников М.И. Глинки:**

А)



Б)



В)



К содержанию

- 2) Композиторы XVIII века заложили первоначальные основы в развитии русской музыки. Стоит отметить их стремление противопоставить свое искусство иностранной музыке, как искусство, прежде всего, реалистическое и национальное. Напишите **русских композиторов XVIII века**
- 3) Для истории русской народной песни **XVIII век**, столь многим именно ей обязанный, открыл новую эпоху, положив начало записям и обработкам песенных мелодий, до тех пор известных лишь в устной передаче. Напишите авторов и название **первых сборников русских народных песен**
- 4) Напишите тип мелодии (если знаете автора и названия произведений, подпишите и их):
А)



Б)



В)



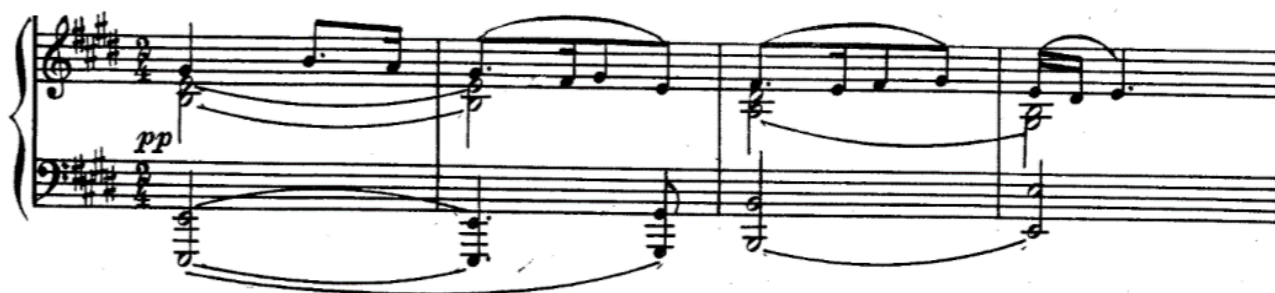
- 5) Вариации – музыкальная форма, состоящая из темы и ее нескольких измененных воспроизведений. По степени изменения темы вариации бывают «строгие» (классические) и «свободные» (романтические). Если тема повторяется без изменений в одном голосе - «остинатные»: *basso ostinato* и *soprano ostinato*. Вариации на две темы называются «двойные», на три – «тройные». **Определите тип вариаций** в предложенных музыкальных произведениях, запишите автора и название произведений:

А)

Andante grazioso

Б)

[К содержанию](#)



В)



Г)



Д)



6) Заполните таблицу «Танцы народов мира»

Название танца	Перевод. Страна происхождения	Характер	Темп	Размер	Особенности
Трепак					
Гопак					
Мазурка					
Краковяк					
Полька					
Вальс					

К содержанию

Лезгинка					
Тарантелла					
Лендлер					
Хота					
Болеро					
Фарандола					

- 7) В опере М. И. Глинки "Иван Сусанин" конфликт между поляками и русскими отражен в музыкальной драматургии произведения средствами музыкальной выразительности. Так для характеристики поляков композитор использует _____ жанры (.....), а для характеристики русских - _____ жанры (.....). В скобках напишите жанры, которые использует Глинка для характеристики русских и поляков, на месте пропусков впишите слова, которые обобщают данные жанры.
- 8) Напишите, как **взаимосвязаны эти люди, города, страны, события:**

М.И.Глинка – Зигфрид Ден	
Л.В.Бетховен – Фландрия	
Ф.Шопен – Р.Шуман	
И.Е.Хандошкин – Н.Паганини	
М.И.Глинка – К.А.Кавос	
М.И.Глинка – К.П.Брюллов	
В.А.Моцарт – Ф. Зюсмайер	

- 9) **Напишите авторов высказываний:**
«Я схвачу судьбу за глотку» _____
«Хочу правды!» _____
«Музыка – душа моя!» _____
«Не ручей, а море должно быть ему имя» _____
В «Камаринской» Глинки заключена вся русская симфоническая музыка «подобно тому, как весь дуб - в желуде» _____
- 10) **Кто из композиторов здесь родился?**
Желязова Воля _____
Бонн _____
Цвикау _____
Лихтенталь _____
Зальцбург _____
Новоспасское _____
Генуя _____
Эйзенах _____
Рорау _____
Троицкое _____
- 11) Напишите небольшое сочинение – впечатление от любого произведения **М.И.Глинки.**

Первая Международная Олимпиада по музыкальной литературе и слушанию музыки «Музыка – душа моя»

Номинация: «Музыкальный эрудит»

Категория участника: 7 год обучения ДМШ, ДШИ, СОШ, гимназий и лицеев

Ф. И. О. участника _____

Учебное заведение: _____

К содержанию

Возраст: _____

Внимание! Просим давать полные ответы на поставленные вопросы!

1) Подпишите **портреты композиторов**

А)



Б)



В)



2) **Романтизм** – художественное направление, сформировавшееся в конце XVIII – начале XIX вв. сначала в литературе, затем в музыке и других видах искусства. Понятие «романтизм» произошло от эпитета «романтический». В конце XVIII в. «романтическое» понимается как самобытно народное, фантастичное, духовно возвышенное. Романтизм в музыке – явление достаточно цельное; на протяжении почти всего XIX в. им оказались охвачены многие европейские страны. В это время идет процесс формирования национальных музыкальных школ.

Напишите **композиторов - романтиков XIX века и каким национальным музыкальным школам они принадлежат**

3) Музыкальный романтизм активно способствовал развитию камерной вокальной и инструментальной музыки, способной более чутко отражать мельчайшие нюансы человеческих чувств.

Заполните таблицу, указав **особенности жанров вокальной и инструментальной музыки**, а также композиторов **XIX века** и их произведения, написанные в том, или ином жанре музыкального романтизма:

Жанры вокальной или инструментальной музыки	Перевод. Страна происхождения	Особенности жанра	Композитор, произведения
<i>Баллада</i>			
<i>Серенада</i>			
<i>Песня</i>			
<i>Вокальный цикл</i>			
<i>Ноктюрн</i>			
<i>Прелюдия</i>			
<i>Вальс</i>			
<i>Мазурка</i>			
<i>Этюд</i>			
<i>Интермеццо</i>			
<i>Экспромт</i>			
<i>Симфоническая поэма</i>			
<i>Баркарола</i>			

К содержанию

- | | | | |
|--------|--|--|--|
| Скерцо | | | |
|--------|--|--|--|
- 4) В XVII-XVIII вв. **жанр «прелюдии»** определялся как вступление к фуге или к другим произведениям. Самостоятельными были только хоральные прелюдии-импровизации на темы хорала. В 1814-1815 гг. австрийский композитор и пианист-виртуоз Иоганн Непомук Гуммель создает серию из 24 прелюдий во всех мажорных и минорных тональностях. Его примеру последовали многие композиторы. Назовите этих композиторов и укажите особенности построения их **циклов прелюдий**
- 5) В начале XIX в. романтические тенденции появились и в русской музыке. Принципиально новый этап развития русской музыки в XIX в. связан с творчеством этого композитора – **основоположника национальной музыкальной классики**. Он поставил русскую музыкальную школу в один ряд с ведущими музыкальными школами Европы и определил дальнейшую направленность русской культуры. Назовите этого композитора
- 6) В XIX веке, в пору становления и расцвета национальной композиторской школы, русские композиторы широко разрабатывали в своих произведениях интонации и ритмы народов Востока. Напишите произведения русских композиторов, в которых раскрываются **образы Востока**
- 7) Русские композиторы XIX века заложили основу для развития различных музыкальных жанров. Соедините стрелочками фамилию композитора и **музыкальный жанр, классический вариант которого впервые в русской музыке был использован в творчестве этого композитора:**
- | | |
|-------------------|------------------------------------|
| М.И. Глинка | героико-патриотическая опера |
| М.П. Мусоргский | фортепианный цикл |
| А.С. Даргомыжский | фортепианный концерт |
| М. А. Балакирев | лирико – психологическая опера |
| А. П. Бородин | опера - драма |
| П. И. Чайковский | балетная сцена в оперном спектакле |
| | эпическая опера |
| | балет |
| | симфония |
| | симфоническая программная пьеса |
- 8) А.С. Даргомыжский - автор симфонического произведения, название которого передает **один из любимых образов в русской музыке**. Этот образ использовал и П. И. Чайковский в «Детском альбоме». Как называется это произведение Даргомыжского?
-
- Напишите примеры использования этого образа другими композиторами
- 9) Общественный подъем в России в 1850–60-х гг. отразился и в музыкальной культуре: более интенсивной становится концертная жизнь, создаются основы профессионального музыкального образования. Демократические идеи этой эпохи нашли воплощение в деятельности композиторов «Могучей кучки», которые выступали против академической рутины, боролись за народность, реализм, национальное направление в русской музыке. **Напишите авторов критических статей о музыке и музыкантах второй половины XIX века**
- 10) **Напишите тип фактуры** (если знаете автора и названия произведений, подпишите и их):
- А)

[К содержанию](#)

Moderato

При-выч-ка свы-ше нам да-на, за-ме-на сча-сти-ю о-на
При-выч-ка свы-ше нам да-на, за-ме-на

Б)

Largo assai $\text{♩} = 48$

ten. assai

Orchestre Сна-ря-жай ско-рей, ма-туш-ка ро-ди-ма-я, под ве-нец сво-е ди-тят-тacet

В)

Allegro moderato

Г)

Andante

p grazioso

sempre staccato

Д)

(tutti)

го-ре на-ве-вал, на-ве-вал:
-вал, на-ве-вал:

[К содержанию](#)

Е)



- 11) Напишите историю возникновения любого профессионального музыкального заведения России, возможно из своего города (рисунки, фотографии приветствуются):

Первая Международная Олимпиада по музыкальной литературе и слушанию музыки «Музыка – душа моя»

Номинация: «Музыкальный эрудит»

Категория участника: 3-4 курс СПО

Ф. И. О. участника _____

Учебное заведение: _____

Внимание! Просим давать полные ответы на поставленные вопросы! Место для написания ответов можно увеличивать.

1. Подпишите портреты композиторов:



2. Сюжет о трагической любви Ромео и Джульетты широко использовался композиторами различных эпох. Приведите примеры использования в музыкальном искусстве данного сюжета: _____
3. Чей это памятник и где он находится?

К содержанию



4. В какой опере здесь происходит действие?

- Половецкий стан - _____
Берег Ильмень -озера - _____
Бал во дворце герцога Мантуанского - _____
Игорный дом – _____
Деревенская изба в селе [Фили](#) – _____
В зале миннезингеров Вартбургского дворца - _____

5. Кто это и из какой оперы?

- Труффальдино - _____
Мизгирь- _____
Барбарина - _____
Грязной - _____
Князь Иван Хованский – _____
Овлур - _____
Томский- _____
Марина Мнишек - _____
Набукко - _____
Эльза Брабантская - _____

6. В таблице даны переводы слов, обозначающие тот или иной музыкальный жанр, напишите название этого жанра:

Шутка	
Бег	
Изобретение	
Звучать	
Созвучие, стройность	
Немецкий	
Ряд, последовательность	
Переходить улицу	
Лодка	
Гавана	
Состязаться	
Мелкий	
Красноречие	
Польский	
Образец, правило	
Вязанка мелких дров	

К содержанию

Торжественная песнь	
Ходьба	
Ночной	
Павлин	

7. Какой знаменитый оперный театр здесь изображен? Где он находится?



8. Напишите, как взаимосвязаны эти люди, города, события:

М. А. Балакирев – А. П. Бородин	
Г. Берлиоз – Санкт -Петербург	
С. В. Рахманинов – А. Н. Скрябин	
А.С. Даргомыжский – А. С. Пушкин	
Н. А. Римский – Корсаков – Н. В. Гоголь	
С.С. Прокофьев – Ш. Перро	
М. И. Глинка – «Могучая кучка»	
П. И. Чайковский - Данте	
М.П. Мусоргский – И.Е. Репин	
Жорж Бизе – Винсент Ван Гог	

9. Напишите авторов высказываний:

«Там, где слова бессильны, является во всеоружии своем более красочный язык – музыка» _____

«Этюды Шопена – это пушки, спрятанные в цветах» _____

«Квартет – это беседа четырех неглупых людей» _____

«Дайте мне счет из прачечной, и я положу его на музыку» _____

«Из наслаждений жизни одной любви музыка уступает. Но и любовь – мелодия...» _____

«Композитор, как и поэт, ваятель, живописец, призван служить человеку и народу» _____

«Чувствую себя призраком, который одиноко бродит в чужом ему мире» _____

10. Критик В.В. Стасов отметил: "Подобной решётки нигде до сих пор не было в Европе. Она вся из нот, точно из золотого музыкального кружева". О каком памятнике идет речь? Укажите музыкальные фрагменты, использованные на ограде памятника (фотографии решетки памятника находятся в Приложении): _____

11. Напишите кратко (не более 2 страниц) историю развития любого полифонического музыкального жанра:

Луценко О. Т.

Развитие комплексного восприятия музыкального материала через психофизические действия.

Методические рекомендации для преподавателей и студентов

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

К содержанию

Данное пособие представляет собой методические рекомендации для преподавателей и студентов. Пособие содержит в себе описание ряда музыкально – ритмических тренингов (упражнений) для творческих специальностей по дисциплинам: мастерство актёра, ритмика, сценическое движение, музыкальные дисциплины.

Предисловие

Все предлагаемые упражнения для развития комплексного восприятия музыкального материала через психофизические действия увидены на мастер–классе фестиваля «Театр – Музыка, Музыка - Театра» в 2010 году в ВТУ Б. Шукина, которые показывали актёр, преподаватель, выпускник РАТИ (ГИТИС) Владимир Николаевич Панков и заслуженный деятель искусств РФ, профессор режиссерского факультета РАТИ, руководитель курса Олег Львович Кудряшов. Упражнения были законспектированы и описаны в этом пособии, которое даст возможность преподавателям и студентам расширять свои знания в области мастерства актёра, сценического движения, ритмики и музыкальных дисциплин.

«Попробуйте жить, ходить, вставать, оборачиваться, здороваться, садиться, брать какую-нибудь вещь, поправлять костюм во всевозможных темпах и ритмах, — советует К.Станиславский.— Вы увидите, что только этим темпом вы сможете производить впечатление, и что вы сами от производимого ритма будете вспоминать, получать и узнавать самые разнообразные внутренние чувства и ощущения».

Прежде чем говорить о значении темпа и ритма в сценическом искусстве, и о практических приемах овладения ими, необходимо уточнить сами понятия, которым придаются различные значения. Взятые из музыкального лексикона термины темп и ритм прочно вошли в сценическую практику и педагогику для обозначения определенных свойств человеческого поведения.

Темп – это степень скорости исполняемого действия. Можно действовать медленно, умеренно, быстро и т.п. что потребует от нас различной затраты энергии, но не всегда окажет существенное влияние на внутреннее состояние.

Кроме того, понятие «ритм» включает в себя и ритмичность, то есть ту или иную размерность действия, его организацию во времени и пространстве. Когда говорят, что человек ритмично двигается, говорит, дышит, работает, имеется в виду равномерное, плавное чередование моментов напряжения и ослабления, усилия и покоя, движения и остановок. И наоборот, можно говорить об аритмии больного сердца, походки хромого, о неритмичной, плохо организованной работе и т.п. и другое, то есть ритмичность и неритмичность, также входит в понятие ритма и определяет динамический характер действия, его внешний и внутренний рисунок.

Таким образом, под термином «ритм» подразумевается как интенсивность, так и размерность совершаемого действия. При одном и том же быстром темпе действия могут быть совершенно различными по характеру и, следовательно, обладать разными ритмами.

Темп и ритм понятия взаимосвязанные, поэтому К.Станиславский нередко сливает их воедино, употребляя термин темпо - ритм.

Изменения темпо-ритма действия зависят от предлагаемых обстоятельств. Поэтому темпо-ритм является одним из важнейших элементов артистической техники. Вот почему драматическому актеру особенно необходимо позаботиться о развитии и воспитании в себе чувства темпа и ритма.

Выполнение упражнений возможно только под музыку; она здесь — ведущий фактор, с помощью которого создается техника ритмических упражнений, а качество «ритмичность» развивается в нужном драматическому искусству направлении. Начиная с первых же занятий по ритмике, К.С. Станиславский требовал от учеников, чтобы они не только двигались в соответствии с музыкой, но и могли объяснить ее содержание и оправдать свои движения. Простая перемена темпа движения, например, от походки по

К содержанию

целым нотам к походке по половинкам и четвертям, должна была получить то или иное внутреннее обоснование. Например, я спокойно прогуливаюсь по бульвару. Перешел на более быстрое движение, потому что заметил знакомого, которого хочу догнать, и, наконец, чтобы преградить ему дорогу, перешел на четверти или восьмые. Но музыка определяет не только темп, а и характер движения и, стало быть, ритм совершаемого действия. К ней нельзя подходить узко, потребительски, воспринимая лишь как команду к движению, и извлекать из нее один только счет, ее метрическую основу. Надо с первых же занятий учиться слышать музыкальную фразу, укладывая в нее действие, которое, так же как и музыкальная фраза (предложение, период), имеет свое начало, развитие, кульминацию и завершение. Только тогда действие станет по-настоящему музыкальным.

Музыка помогает ощущать непрерывную линию развития мысли, чувства, действия, их постепенное нарастание, кульминацию и спад.

Ритмические упражнения имеют целью повысить уровень ритмичности настолько, чтобы он позволял чутко реагировать на задания, исходящие от музыки. Попутно учащиеся знакомятся с теми понятиями из предмета музыкальная грамота, без которых практические занятия по движению будут затруднены, например: метр, такт, размер, длительность, темп, ритм, период, фраза, кульминация и т. д.

К овладению сценическим ритмом можно прийти через музыкальный ритм, т.к. в последнем наиболее ярко выражена его природа. На основе последовательного логического перехода от ритма в музыке, к ритму на сцене строится система музыкально – ритмического воспитания актёра.

Как уже было сказано, все упражнения, кроме упр. №1, выполняются под музыку. Несмотря на то, что музыка является главным образом регулятором скорости, она вместе с тем заставляет учащихся подчинять движения ее характеру, т. е. чувствовать и отражать в движениях акценты и кульминации, без которых вообще нет ритма. Понятно, насколько обеднится содержание урока, если в упражнениях музыку подменить счетом, хлопками или ударами метронома. Намного облегчает выполнение упражнений и эмоциональный фон, легко создаваемый музыкой.

На музыку нужно реагировать непосредственно при выполнении ритмического упражнения или после прослушивания музыки, как бы отвечая на реплику партнера, в роли которого выступает музыка. В этом случае существенной задачей является оценка характера музыкальной реплики, ее интонации, и отражение этого характера в движениях тела.

На занятиях приходится пользоваться различными построениями группы: по кругу, шеренгой, «стайкой», т. е. без равнения, не в затылок друг другу, так, чтобы все видели педагога, а педагог видел всех.

Музыкальное воспитание – это целенаправленное формирование личности, путём воздействия музыкального искусства, а музыкальное развитие – это уже результат формирования в процессе активной музыкальной деятельности.

Занятия ритмикой, основанные на взаимодействии музыки и движений, улучшают координацию, вырабатывают чёткость движений. Динамика и темп музыкального произведения требуют и в движениях соответственно изменять скорость, степень напряжения, амплитуду, направление.

Музыкально - ритмические движения строятся на основе развития восприятия художественных образов музыки и умения отобразить их в движении, т. е. к пластике подключаются воображение и фантазия. Основные задачи музыкально-ритмических тренировок:

- развивать эмоциональную отзывчивость, чувство ритма, выразительность пластических движений, творческую активность во всех видах музыкальной деятельности, импровизацию.
- обучать, средствами музыки, пластическим, музыкально-ритмическим и певческим навыкам, добиваясь простоты, естественности и выразительности исполнения

К содержанию

упражнений.

Музыкально – ритмические навыки включают упражнения на развитие эмоциональной отзывчивости, реакции на смену музыкальных образов, их характера, на смену частей, фраз в структуре произведения, а так же на метроритмические, динамические, темповые изменения.

Музыка – это способ существования и действий. Музыка воздействует на эмоцию, на форму (разные ритмы), на дисциплину (временной показатель, темп) и т.д.

Главная задача всех упражнений: ПОДЧИНЯТЬ ТЕЛО МУЗЫКЕ!

Упражнение 1.

Ритмическое упражнение. Упражнение проводится в кругу, группа делится на четыре части и каждой группе даётся своя длительность или ритмический рисунок. В начале можно использовать только ноги, затем подключить еще и руки. И под руководством педагога каждая группа вступает в своём ритме и порядке. Сначала упражнение проводится в статике, а затем можно и в движении. В итоге получается общий ритмический рисунок, в котором помимо чёткости ритма (каждый в своей группе), нужно ещё и удержаться в одном темпе.

Упражнение 2.

Движение в музыке, включая в работу всё тело. Студенты ходят по кругу, зона свободы 60см. Главная цель этого упражнения - *Тело полностью подчинить музыке, ее характеру, при этом в разных характерах музыки, чувствовать свой метр.* Начинать со спокойной музыки, например, блюз, затем менять на музыку противоположного характера (использовать разные мелодии). Затем, сохраняя все задачи, двигаясь в характере музыки, хлопать метр, не останавливаясь.

Упражнение 3.

Фантазия, лёгкость, пристрой к партнёру – главная цель этого упражнения. Смена партнёров в танце. Задача - быстро пристраиваться, не забывая о музыке. Все стоят по парам, в кругу. Например, мальчики стоят во внешнем кругу, а девочки во внутреннем, педагог ставит задачу для внешнего круга, двигаться в характере музыки, чувствуя её, и подключая своё тело, от ног до головы. У каждого должен получиться свой танец, а не просто движения. А те, кто стоит во внутреннем круге, пристраиваются к движениям и характеру партнёра, затем по хлопку меняется партнёр, а задача сохраняется. То есть те, кто во внутреннем круге, не должны вносить ничего своего, а должны полностью подчиняться партнёру. Сначала меняются девочки, а затем мальчики. Танцы разные, нужно быстро перестраиваться и пристраиваться к партнёру.

Упражнение 4.

Движения на контрасте, противоположные характеру музыки, поперек музыки, но в метр. Цель этого упражнения - координация. Музыка звучит быстро, а двигаться нужно медленно. Например, музыка звучит в темпе *allegro*, а движения в темпе *adagio*. И наоборот, музыка медленная, а движения в теле построены на контрасте: быстрые, резкие, энергичные. При этом метр остается.

Упражнение 5.

Движения в противоположном ритме, а руки остаются в ритме музыки. Тело не подчиняется характеру музыки, ноги, голова, двигаются в противовес, в разных ритмах, при этом метр в руках в характере музыки (желательно использовать сначала быструю мелодию, а затем медленную).

Упражнение 6.

«Музыка во мне». Это упражнение требует *субъективного отношения к музыке. Уметь не просто слушать музыку, но и слышать ее, слышать всем телом.* Упражнение работает на *пластическую выразительность актера.* Физический ответ на музыку. Как чувствуешь музыку? Ответ: - телом! Студенту предлагается прослушать музыку,

К содержанию

прочувствовать ее каждой клеточкой своего тела, а затем принять позу, как физический ответ на принятую музыку.

Упражнение 7.

«Срываем яблоко». Цель этого упражнения умение слышать в музыке фразу, отличать её от предложения и периода. Основная задача этого упражнения – *умение распределиться, разложить своё действие точно в музыке. По заданию педагога нужно распределиться либо во фразе, либо в предложении или в периоде.* Начинается упражнение с положения лёжа. Музыка состоит из 2-х частей. На первую часть музыки нужно подняться в её характере и с представляемого дерева сорвать яблоко. Как только музыка замолчала, нужно «замереть», но при этом держать перспективу. И на второй части, так же в характере музыки, нужно лечь в исходное положение. Мелодии можно менять, а можно работать с одной мелодией, но темп постепенно убыстряется. В этом упражнении преподаватель должен проследить, что студент чувствует фразу, а не торопится и не сдерживает свои движения, не выполняет механически, а чувствует перспективу во фразе, это работает на перспективу в мыслях.

Упражнение 8.

«Воображаемый мяч», на ПФД. На каждую сильную долю нужно кидать мяч, называя имя партнёра. Например, на $\frac{3}{4}$. Сначала упражнение выполняется в медленном темпе, а после того как в данном темпе студенты справляются, постепенно ускоряем его. Затем ещё больше усложняем это упражнение, если изначально кидали только на сильную долю, то теперь можно доли и размеры менять. Студенты могут импровизировать, кидать «воображаемый мяч» не только руками, но и головой, плечом. Все движения и взаимодействия с партнёром выполняются в характере музыки.

Задача этого упражнения – *уложить свои действия в определённый промежуток времени.*

Упражнение 9.

Упражнение Михаила Чехова «Гребёнка». Основная задача – *партнёрство! Распределиться в музыке нужно так, чтобы на цезуре все выстроились в одну ровную линию, при этом в движении нужно сохранять параллель между линиями и ровность в своей линии.*

Группа делится пополам и расходится в разные стороны по линиям. Идти будут друг на друга сначала в анфас, а затем плечом, спиной, «как уточки» и т.д. Музыка звучит разнохарактерная и в разных размерах.

Упражнение 10.

«Баланс» по парам. Задача – взаимодействие друг с другом. Чувствуя друг друга, фразу и характер музыки вместе сесть и вместе подняться. Цель этого упражнения быть в едином целом, параллельно существуя, практически зеркально.

Упражнение 11.

«Движения в конфликте». *Это микропластический этюд, который работает на остроту восприятия и выстраивание конфликта.* Пара договаривается о противоположных движениях в конфликте. Играется музыка из четырёх фраз. К концу четвёртой фразы конфликт нужно разрешить, не важно, в позитивную или негативную сторону. При этом, не смотря на то, что у каждого свои и разные движения, нужно существовать в характере музыки.

Упражнение 12.

«Ангел Хранитель». В этом упражнении есть ведущий и ведомый. Действие в музыке. Из стульев, кубов, столов и т.д. строятся баррикады. Ведомый с завязанными глазами должен пройти из одного угла в другой через баррикады по диагонали. Задача ведущего, стоя на одном месте, провести ведомого через этот лабиринт разнообразием звуков, используя весь диапазон своего голоса, тембральную окраску, акценты и ритмы, чтобы ведомый понимал через звуки, когда нужно остановиться или повернуть направо или налево. Звук помогает человеку включать всё тело. Если затронули баррикаду, то

К содержанию

меняется лабиринт и участники. Затем, то же самое можно сделать на готовом музыкальном материале, например на песне. 18,1,16,3,14,5,12,7

Упражнение 13.

«Импровизация на оркестровую тему». Задача – *максимум пластического движения*. Послушав оркестровое произведение, нужно представить себя дирижёром, Затем нужно продирижировать это произведение, начиная с рук и постепенно подключая всё тело. Очень важно выполняя это упражнение, слышать вступления темы разных инструментов и показывать эти вступления с учётом динамики, темпа, ритма и агогики.

Заключение

Конечная цель музыкально – ритмического воспитания – овладение сценическим ритмом, способностью управлять своим ритмическим поведением на сцене и использовать это умение для действий в различных предлагаемых обстоятельствах.

Список рекомендуемой литературы и интернет - ресурсов

1. teatr. scena. ru Станиславский К.С. Темп и ритм действия.
2. lib. vkarp. com Гринер. В. А. Ритм в искусстве актёра.
3. dramateshka. ru Основы сценического движения. Темпо – ритм физического действия.
4. vslovar. org. ru Ритм спектакля.
5. biblioteka. portal – etud. ru Берёзкина-Орлова В. Б., Баскакова М.А. Телесно – ориентовая психотехника актёра.
6. biblioteka. portal – etud. ru Немеровский А. Пластическая выразительность актёра. Движение и музыка.
7. biblioteka. portal – etud. ru Кох И. Э. Основы сценического движения.

Куркина Е.В.

Истоки джаза

Презентации

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Презентация

Пояснительная записка

Курс лекций - «**Истоки джаза**» был апробирован на курсах повышения квалификации для педагогов-хореографов системы дополнительного образования в рамках образовательной программы «Синтез искусств» под эгидой министерства культуры Российской Федерации.

Цель данной работы - познакомить слушателей с историей возникновения, развития, особенностями и модификациями основных вокальных, инструментальных жанров афро-американской музыки, которые по праву относят к истокам джаза.

Материал рассчитан на аудиторию, имеющую представление об основных элементах музыкального языка, прежде всего о метроритмической организации музыки, о простых формах музыкальных произведений.

Лекции «Истоки джаза» составлены на основе научно-художественной, учебной литературы и включают текстовый материал и презентации. Состоят из двух частей:

- **Лекция № 1 «Трудовые песни и культовая музыка американских негров»**
- **Лекция № 2 «Блюз. Регтайм».**

Представленный материал может быть адресован учащимся и преподавателям организаций дополнительного образования детей и профессиональных образовательных организаций сферы культуры и искусства для подготовки к занятиям и внеклассным мероприятиям.

Лекция № 1. «Трудовые песни и культовая музыка американских негров»

Трудовые песни (уорк-сонгс) - наиболее древняя форма афроамериканского фольклора.

Особое место трудовой песни в музыке рабов объясняется тем, что именно труд занимал большую часть времени в их жизни.

Трудовые песни различаются:

- по принадлежности к конкретной форме деятельности:
- работа в сельском хозяйстве. Связаны с обработкой почвы, посевом, со сбором урожая, его сортировкой; в животноводстве (труд пастухов, стрижка скота);
- на строительстве дорог, при прокладке первых железных дорог;
- в каменоломнях или на лесоповале;
- на морских и речных судах (песни гребцов); при выполнении разгрузок в порту;
- по способу изложения — коллективные, сольные, сочетающие то и другое, с сопровождением или без – него;
- облик, музыкальный язык и содержание уорк-сонгс во многом зависели от этнической чистоты:
- песни сельской местности (образцы древнего фольклора);
- песни городских профессий (молодые жанры, появившиеся с отменой рабства): угольщиков, разносчиков, старьевщиков, мелких уличных торговцев, портовых грузчиков, железнодорожных рабочих.

Развитию жанра уорк-сонгс в США способствовало более или менее нейтральное отношение к нему со стороны белых хозяев. Они считали, что во время пения труд становился производительнее. Пение и игра на инструментах, по мнению надсмотрщиков, должны были отвлечь внимание рабов от мыслей о побеге, лишали их возможности сговора.

(Влияние музыки и на физическое и на моральное состояние людей прекрасно осознавалось еще работоторговцами, перевозившими «живой товар» из Африки в Новый Свет. Они обычно разрешали рабам брать с собой музыкальные инструменты, поощряли пение и танцы во время длительного и изнуряющего путешествия).

Основная функция уорк-сонгс — ритмическая организация трудового процесса и некоторое его облегчение:

- песни служили для координации усилий работающих людей, что придавало их работе необходимую слаженность, большую четкость и в то же время отвлекало внимание на музыкальную или смысловую сторону песни.

Во всех других странах и культурах имелись аналогичные песни для выполнения совместной работы. Вспомним Николая Некрасова «Размышление у парадного подъезда»:

Выдь на Волгу: чей стон раздается
Над великою русской рекой?
Этот стон у нас песней зовется –
То бурлаки идут бечевой!..

Слайд № 1 – фото бурлаков, аудио Ф. Шаляпин. «Эй, ухнем»

Слайд № 2 – труд рабов

- при пении, во время трудового процесса возникал и игровой момент, повышающий производительность труда, помогающий на время забыть об усталости.

Например, песни, звучавшие на массовых сборищах, когда «всем миром» лущили кукурузу, были просто развлечением, облегчавшим труд:

«Фермер привозит с поля кукурузные початки и сыпает их в большую грудку. Обычно выбирается лунный вечер. Всем окрестным молодым дамам и джентльменам

К содержанию

фермер рассылает „приглашения“, прося их прийти вместе со своими рабами — требуется немало людей, чтобы вылущить такую гору початков... Гости начинают собираться с наступлением сумерек, и вскоре их слышно со всех сторон — они идут, распевая негритянские песни. Когда все в сборе, хозяин предлагает: „Вы можете вместе лущить кукурузу до одиннадцати часов или же разделиться на группы и устроить соревнование“. Обычно принимается второй вариант. Каждая из соревнующихся сторон выбирает из рабов по два лучших певца, которые садятся на груды и поют, а остальные подпевают им».*

Жанровые разновидности уорк-сонгс:

- плантационная или полевая песня (**plantation или филд song**),
- песни, исполнявшиеся в кандалных командах (каторжных артелях портовых грузчиков и железнодорожных рабочих) — **чейн-гэнг-сонг (chain-gang-song)**;
- **холлер** - трудовой песни-переключки, просто сольные или переключка двух или более исполнителей - своеобразный выкрик, возглас, призванный обратить на себя внимание - довольно продолжительный, как бы нараспев, с подъемами и спадами и переходящий на фальцет (прием типа «йодль» - **тирольское пение. Йодль** — особая манера пения без слов, с характерным быстрым переключением голосовых регистров, то есть с чередованием грудных и фальцетных звуков. Такая вокальная техника встречается во многих культурах по всему миру).

Слайд № 2 - слушать Йодль

Холлер исполнялись во время полевых работ (**филд-холлер, или филд- край - полевые крики**), на лесоповале.

1. *- Коллиер Дж. Л. Становление джаза. – М.: Радуга, 1984

Им близки уличные **песни-крики: стрит-край (street cry)**, распевавшиеся разносчиками, паяльщиками, точильщиками, уличными торговцами, — своеобразные омузыкаленные выкрики.

Холлер выполнял различные функции:

- например, лесорубы предупреждали таким образом о падении спиленного или срубленного дерева;
- пастухи аналогичным способом подавали сигнал своему стаду,
- тот же выкрик мог служить сигналом об окончании работы.
- в бытовых ситуациях, например, негр таким криком возвещал о своем приближении к родному дому.

Слайд № 3 – фото Watermelon Slim.

Watermelon Slim (Арбузный Слим) - **Билл Хоманс** – талантливый клубный музыкант, известный узкому кругу любителей. Ветеран войны во Вьетнаме. Дебютировал в 1973 году с антивоенным альбомом. Обладатель нескольких университетских дипломов. Играет на гармонике и слайд-гитаре. Но главным его достоинством -вокал и стиль. Вокал - немного гортанный, скрипучий. Сиплый шепелявый голос рассказывает о трудных временах.

Слайд № 4 – видео Watermelon Slim. Старые холлеры

Тексты уорк-сонгс зачастую бывали вовсе не безобидными:

- рабы в новых, унижительных для них условиях существования часто вносили в трудовые песни определенный **сатирический** оттенок, иногда насмешливый или даже издевательский, что соответствовало африканской традиции. Например, молодой балтиморец, собиратель афроамериканского фольклора Джеймс Хангерфорд слышал, как гребцы в своей песне подтрунивали над

К содержанию

семьей белых, которую они везли, дразнили молодых красоток, высмеивали их причуды);

- песни зачастую приобретали **политический смысл**, превращаясь в орудие **социального протеста**, направленного против ненавистных белых хозяев, надсмотрщиков, кому негры вынуждены были повиноваться под страхом жестокого наказания, а часто — и смерти.
- нередко в текстах отражалась **скрытая мечта о победе, о свободной жизни**.
- содержание уорк-сонгс **отражало внутреннее мироощущение негра (безысходность бытия, его потерянные иллюзии и надежды)**. Они часто сетовали в своих песнях на отрыв от дома, от которого их отделяло огромное расстояние.

Например, уорк-сонг «**Sold Off to Georgy**» (Проданный в Джорджию) - типичная песня, приспособленная к ритму гребли, в котором ее «герой» сетует на свою судьбу, так как он перепродан своим хозяином.

Соло. Прощайте, друзья по неволе.

Хор. Охо, охо!

Соло. Я скоро расстанусь с вами.

Хор. Охо, охо!

Соло. Я скоро покину родимый край!

Хор. Охо, охо!

Соло. Я продан в Джорджию.

Хор. Охо, охо!

В жанре уорк-сонгс можно найти многие черты, типичные для афроамериканского фольклора:

- в хоровом **пении респонсорная техника пения**, которая осуществляется по принципу вопрос-ответ, т.е. **переключка солиста-запевалы и хора**, столь характерный и для культовой музыки негров, и для блюза, а впоследствии — для джаза;
- в манере исполнения вокальной партии налицо **элементы стиля шаут** (ШАУТ - англ. shout - кричать) — специфический «криковой» стиль пения, тесно связанный с архаической негритянской народной музыкой, с религиозными культами и обрядами. Встречается почти во всех разновидностях афроамериканского фольклора (шаут-уорксонг, шаут-баллада, шаут-блюз, шаут-спиричуэл, ринг-шаут); использование **дёрти-тонов** («грязных тонов», связанных с нечистым интонированием); глиссандирование при переходах от звука к звуку;
- в использовании **блюзовых тонов**;
- **принцип импровизации**, распространяющийся и на музыку, и на текст песни. Импровизационность — неотъемлемое свойство негритянского родного искусства, фольклора в целом.
- в сфере метроритма - **синкопирование, оstinатное движение, повторность мотивов и фраз**; в многоголосии - элементы **полиритмии**; присутствие **офф-бита** (отклонение от строгой метрической пульсации – перенесение акцента с сильной доли на слабую).

Слайд № 5 – фото, аудио Various Artists. «Take This Hammer»

Уорк-сонг «Take This Hammer» (Возьми этот молот)

Возьми этот молот, отнеси его хозяину

Возьми этот молот, отнеси его хозяину

Возьми этот молот, отнеси его хозяину

Скажите ему, что я ушел

К содержанию

Скажите ему, что я ушел

Если он спросит тебя, то я убежал
Скажите ему, что я улетел

Если он спросит тебя, то я смеялся,
Скажите ему, что я плакал,

Они хотят кормить меня кукурузным хлебом и черной патокой
Ну, я гордый.

Слушаем более аутентичный вариант.

Слайд № 5 –аудио «Take this Hammer»

Еще один вариант песни в исполнении **Брауни Мак Ги** и **Сонни Терри** (представляют поколение проповедующие великий блюз. **Brownie** (1915-1996) - блюзовый гитарист и певец. **Sonny** типичный игрок блюза на гармонике в старом стиле).

Слайд № 6 – ноты «Take This Hammer», фото, аудио Брауни Мак Ги и С. Терри Форма: куплетная (период с варьированием). - a+a¹

8+8

13 Moderato Gm D Gm Cm Take This Hammer

Характерный штрих — как бы «кхаканье», образующееся из-за очень активного выдоха работающего в момент опускания молота, удара. В уорк-сонгс, особенно связанных с какой-либо тяжелой работой, человек просто не в состоянии полноценно проинтонировать мелодию. Он пропевает ее как бы сквозь напряженно сжатые зубы, словно не поет, а скорее ворчит, что-то бормочет в такт музыке.

Случалось, что песню исполняли специально выбранные лучшие певцы, а остальные лишь помогали им. Отсюда отклонения от точной высоты тона как в данном примере — хриплые, «грязные» звуки - это была типичная структура антифона, традиционная респонсорная формула оклика и ответа. Лидер запевал, остальные отвечали.

Слайд № 6 - слушать Брауни Мак Ги и Сонни Терри «Take This Hammer»

Слайд № 7. Рабочие песни техасских лесорубов

Культовая музыка американских негров

Различные виды культовой музыки афроамериканского населения США – результат ассимиляции африканского и европейского искусства. Появлялись новые жанры, в которых соединились черты, характерные как для негритянской, так и для белой культуры.

В течение нескольких столетий христианская религия в Америке была представлена двумя основными разновидностями: **католицизмом и протестантизмом** (плюс всевозможные ответвления и секты).

К содержанию

Протестантская церковь контролировала в основном северную часть страны, а католики - южные колонии.

Христианская церковь призывала рабов к покорности и смирению, стремясь любой ценой защитить устои жестокой эксплуатации — основы социального строя США.

В целом негры не противились обращению их в новую веру:

- она давала им определенную, пусть **иллюзорную, надежду на освобождение**, на избавлении от всех невзгод;
- лишь в церкви рабы могли получить хоть какую-то возможность для краткого **ухода от реальной**, страшной жизни;
- в стенах церкви, они изливали вслух свои мысли и чувства, **не боясь наказания**.

Приобщение бывших африканцев к христианству приводило к слиянию в их сознании черт, идущих от языческих культов с элементами новой религии.

«Негры, склонные к изобразительной культовой символике, к костюмированной театрализации своих религиозных церемоний, идолопоклонничеству, негры именно в католической церкви, с ее богато украшенным ритуалом, иконами, статуями святых, различными торжественными шествиями с музыкой и пением, нашли аналогии своим представлениям о боге.

Возник своеобразный дуализм святых, которые рассматривались неграми с точки зрения, как африканской, так и христианской религии».*

В последней четверти XVIII века негры стали организовывать собственные общины. Ведущими направлениями в негритянской церкви стали **баптизм и методизм** (Протестантские течения. Основано в Англии в начале XVIII в. В основе **методизма** было требование последовательного и методичного соблюдения евангельских предписаний. Методисты проповедуют религиозное смирение и кротость. Основной акцент делался на развитие миссионерской и проповеднической деятельности, ориентацию на широкие народные массы. В основе **баптистского** вероучения лежал принцип добровольного и сознательного крещения по вере взрослых людей при наличии твёрдых христианских убеждений и отказа от греховного образа жизни). Служба в негритянских общинах отличалась предельной скромностью атрибутов, что соответствовало социальному уровню неимущих рабов.

Со временем, стремясь избежать излишней опеки со стороны белых, обычно присутствовавших на негритянских службах, бывшие африканцы организовывали **тайные религиозные секты, общества**, на которых позволяли себе больше **свободы как в идейном смысле, так и в форме выражения**.

Собрания часто принимали характер **обряда, тесно связанного с африканскими культовыми церемониями**, на которые белые хозяева-католики, как правило, смотрели сквозь пальцы. Католицизм гораздо терпимее относился к языческой природе африканских культов.

*- Овчинников Е. История джаза: учебник в 2 вып. Вып.1 – М.: Музыка, 1994

Объединение религиозных представлений в сознании негров привело к смешению конкретных средств музыкальной выразительности, идущих от европейских и африканских традиций, в результате чего появились принципиально **новые жанры культовой музыки негров США**.

К наиболее древним слоям культовой музыки американских негров относится жанр **Ринг-шаут** (англ. ринг — круг; шаут — крик, кричать) - негритянская религиозная песня-танец, являющаяся кульминацией молитвенного собрания негров.

«По окончании официальной церемонии скамьи отодвигаются к стенам, и все прихожане — старые и молодые — встают посередине помещения и с первыми звуками пения начинают двигаться вслед за ведущим по кругу. Исполнители двигаются по кругу друг за другом против часовой стрелки, не отрывая ног от пола, как бы шаркая. При этом

К содержанию

плечи их согнуты, а руки расставлены, продвижение танцующих вперед происходит за счет быстрых, резких движений корпуса, что придает развитию интенсивность, динамику. Проповедник с периодичностью и регулярностью издает те или иные возгласы, молящиеся отвечают ему. В конце каждой строфы танцоры притопывают и делают остановку. Состояние возбуждения участников постепенно нарастает до такой степени, что вскоре по их телам бегут струйки пота. Исполнение ринг-шаут требует от прихожан значительного физического напряжения. Группа из лучших певцов и уставших танцоров чаще всего стоит в стороне. Они поют, хлопая в ладоши или ударяя руками по коленям. К кульминации танец достигает большого эмоционального накала, пляска прерывается, раздаются крики, начинается кружение участников, впадающих в экстатическое состояние».*

*- Овчинников Е. История джаза: учебник в 2 вып. Вып.1 – М.: Музыка, 1994

Черты ринг-шаута имеют африканскую фольклорную основу:

- большая роль ритма, образуемого хлопками в ладоши и ударами в барабан (эффект полиритмии). Хлопки в ладоши основаны на приеме офф-бит (падают на слабые доли такта -2-ю и 4-ю). Синкопированный ритм, значение которого усиливается к концу отрывка. Сложная полиритмия телодвижений, при которой каждый мускул, голова, руки, ноги танцующих подчиняются общему характеру танца;
- движение танцующих по кругу и против часовой стрелки имеют африканские корни;
- многократное повторение одних и тех же возгласов-мотивов по принципу вопрос — ответ (респонсорная техника). Причем явно преобладает ритмическая, а не мелодическая сторона исполнения;
- в вокальных партиях (солист и хор) используется скольжение типа глиссандо, «грязные» ноты, шаут; нет ясной мелодической линии, гармонии;
- к традициям Черного континента восходит и продолжительность танца с пением, длящегося по многу часов подряд, с постепенным ускорением темпа и с достижением своего рода гипнотического состояния всех участников церемонии.

Слайд № 8- фото, аудио «Run, Old Jeremiah»

Ринг-шаут «Run, Old Jeremiah» (Беги, старый Иеремия)

(Иеремия – один из еврейских пророков, бежавший в Египет от преследования вавилонян).

Слайд № 9 – видео ритм-шаут (штат Джорджия)

Если ринг-шаутс отличались лаконизмом и скромностью в плане мелодического интонирования, то следующей ступенью к чисто вокальным формам афроамериканской музыки является жанр **Джюбили** (англ. jubilee — юбилей), негритянские «песни - славления». Здесь ощущается уже европейская основа, и в частности, христианский гимн («юбилейное пение» в средневековой церковной музыке).

Джюбили основаны на длительном повторении темы гимна (вариационный принцип), постоянно расцветиваемой импровизационными подголосками и мелизмами.

Для джюбили характерны жизнерадостный и энергичный характер, четкость ритма, оптимизм содержания.

Слайд № 10 – фото Л. Армстронга

«When the Saints Go Marching In» (Когда святые идут в марше).

О, когда все святые зашагают маршем,

О, Боже, я хочу быть в их числе,

Когда все святые зашагают маршем.

К содержанию

Некоторые говорят, что этот мир, полный бед,
Но я жду того утра,
Когда родится новый мир.

Когда наступит освобождение,
В тот священный день,
О, Боже, я хочу быть в их числе,
Когда все святые зашагают маршем.

Эту песню темнокожие часто пели в размеренном ритме, когда несли умершего на кладбище, и в два раза быстрее пели её же, когда возвращались с кладбища - потому что на небо человек пошёл, так чего же грустить?

«Апостол Павел завещал нам не скорбеть об умерших во Христе - ведь мы встретимся с ними, когда Христос придёт».

Слайд № 11 – нотный пример, схема, аудио «When the Saints Go Marching In»

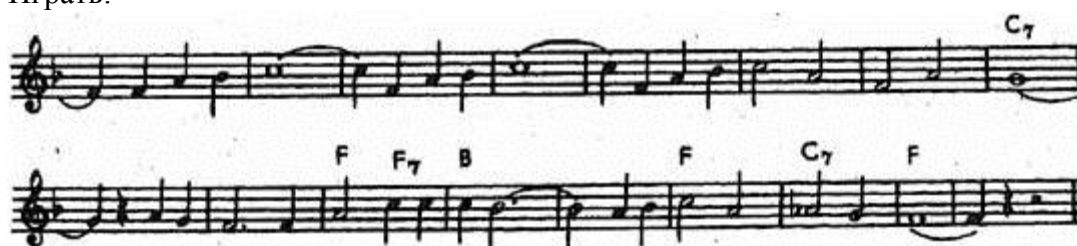
Форма куплетная вариационная. Подчеркнуто мажорная, фанфарная мелодия периода состоит из двух равных по величине предложений (последние два такта — повторение первого мотива темы). В масштабно-тематической структуре периода (суммирование — 1 + 1+2).

I предл II предл

$a+a^1+a^2$ в a^3

2+2+4 4+4

Играть:



Лад: мажор - явно европейская природа данной темы.

Слайд № 11 – слушать «When the Saints Go Marching In»

Спиричуэлс – церковные гимны, песнопения, максимально приближенные к европейским музыкальным культовым традициям.

Основа спиричуэл - европейские жанры: духовный гимн, песнопения баптистов и методистов, католические псалмы с текстами из Ветхого Завета, светский и духовный англо-кельтский фольклор (англокельтская баллада).

Важная черта жанра — это его **общественный характер**. Как правило, это коллективная молитва с разделением функций проповедника и прихожан. Коллективное исполнение и коллективный характер обращения к высшим силам. Поющие спиричуэл веряли Богу свои общинные, а не личные помыслы и страдания и просили о помощи всем прихожанам, а не одному человеку.

Как уже говорилось, на начальном этапе негры посещали церковь - церковь для белых. Музыка, исполнявшаяся там, была достаточно примитивной. Рядовой прихожанин XVII века почти не умел читать. Нотные записи отсутствовали, поэтому гимны пелись на те мелодии, которые были знакомы прихожанам. Священник выкрикивал собравшимся очередную строку гимна, пока паства допевала предыдущую строку. Такое исполнение

К содержанию

не располагало к благозвучию, было фальшивым, монотонным и резким по звучанию. Но каким бы оно ни было, негры принимали в нем участие.

Тексты спиричуэлс обычно связаны с сюжетами из Библии, которые трактовались неграми в соответствии с их мироощущением.

Многие легендарные герои или события из Старого Завета для невольников становились не просто мифическими персонажами, а вполне осязаемыми людьми и обыденными действиями, что приводило к исчезновению их преклонения перед высшими силами. Даже в Боге невольник видел своего собрата по многочисленным несчастьям и лишениям и обращался к нему как к равному.

По содержанию спиричуэлс отличались своей незамысловатостью, наивностью и простотой; своеобразной диалогичностью — распределением текста между рассказчиком и речью различных персонажей, с частой повторностью перечислений, для усиления эффекта:

«Если мои друзья покинут меня, я не поверну назад;
если моя сестра покинет меня, я не поверну назад;
если мой брат покинет меня, я не поверну назад;
если мой сосед покинет меня, я не поверну назад».

Черты спиричуэлс:

- преобладание музыки над стихом, ее импровизационная основа;
- ладовый строй – это пентатоника;
- типично негритянский способ интонирования: звуковые зоны, не подчиняющиеся законам темперации (грязные тоны), блюзовые ноты, глissандирование, специфичность тембров;
- респонсорная техника исполнения: вопрос — ответ;
- **но европейское начало в гармонии и форме (куплетная).**

Существуют несколько **типов спиричуэла:**

- **хот-спиричуэл** - спонтанно возникающий во время исполнения. Относится к числу наиболее ранних аутентичных жанров афроамериканской музыки;
- более изысканный тип **софистикейтед-спиричуэл** с характерными приемами из блюзовой и джазовой музыки.
- **концертный спиричуэл** (исполняющийся по нотам) и создаваемый профессионалами — аранжировщиками, композиторами (Поль Робсон, Мариан Андерсон, Барбара Хендрикс).

Слайд № 12 – нотный пример, схема «Swing low», фото Б. Хендрикс, Би Би Кинга

Спиричуэл «Swing low» (Раскачивайся медленно, прекрасная колесница) –
Период: a+a¹



Я взглянул на Иордан и что я увидел?
Идущих за мной, чтобы отвести меня домой.
То были ангелы, идущие за мной,
Идущие за мной, чтобы отвести меня домой
Раскачивайся медленно, прекрасная колесница,
Которая отвезет меня домой.

К содержанию

Слайд № 12 - слушать концертный тип «Swing low» в исполнении Барбары Хендрикс, софистикейтед-спиричуэл «Swing low» в исполнении Би Би Кинга

(Барбара Хендрикс (род. 1948) - окончила университет Небраски со степенью по математике и химии. Потом поступила в Джульярдскую школу. Посещала мастер-классы М. Каллас. Дебютировала на оперной сцене в 1974 году, первая запись — 1975 год (Клара в «Порги и Бесс» Д. Гершвина). С тех пор выступала на сцене крупнейших оперных театров мира. **Би Би Кинг (1925- 2015)** - американский блюзовый гитарист, певец, джазмен. Недавно умер.)

Госпел

Одной из модификаций спиричуэла является жанр **госсонг**, или просто **госпел** - евангелические песни (от англ. Gospel — Евангелие – «добрая весть»).

Первоначально госпелом назывался стиль, возникший в белых евангелических церквах около 1870 г.

«Черная» же музыка госпел появляется в первой четверти 20 века на Юге США, и стала пользоваться особой популярностью, начиная с 30-х годов XX века.

Основные отличия госпела от спиричуэла:

- если спиричуэл, несет в себе выражение коллективного, «общинного» чувства», то в госпел - преобладает индивидуальное начало, что сближает его с блюзом и балладой;
- это более эмоциональный, экспрессивный стиль афроамериканской музыки нежели спиричуэл. Предполагается, что в исполнителей вселяется Святой Дух и говорит их устами - отсюда впечатление одержимости и экстаза;
- здесь как раз африканские музыкальные традиции выражаются очень ярко: больше спонтанных реплик, больше импровизации, нагнетание темпа, повторяющиеся попевки.
- Преобладают сольные образцы госпел, которые исполняются с аккомпанементом органа, фортепиано или ансамбля.

Слайд № 13 – фото Томас Эндрю Дорси

Отцом госпела считается пианист и композитор **Томас Эндрю Дорси** (1899- 1993 - автор более тысячи песен госпел. В 40-е годы часто даже называли просто «дорси». Именно Дорси создал «Национальное собрание хоров и хоровых коллективов госпел», целью которого было организовать в каждой черной общине свой хор госпел. Многие будущие афроамериканские поп-звезды пели в таких хорах).

Госпел «Precious Lord, Take My Hand» (Господи, возьми меня за руку), написанная Томасом Дорси на мелодию церковного гимна 1844 года. Дорси написал её под впечатлением от смерти своей жены в августе 1932 года.

Драгоценный Господь, возьми меня за руку.

Драгоценный Господь, возьми меня за руку.

Продолжай вести меня, позволь мне встать.

Я устал, я слаб, я одинок.

Сквозь шторм, сквозь ночь

Продолжай вести меня к свету.

Возьми меня за руку, драгоценный Господь,
приведи меня домой.

Когда мой путь становится тоскливым
драгоценный Господь задерживается рядом.

Когда мой свет почти ушёл,

Услышь мой плач, услышь мой зов,

Возьми меня, чтобы я не упал,

К содержанию

Возьми меня за руку, драгоценный Господь,
приведи меня домой.

**Слайд № 14 – видео Barrett Sisters (трио сестер, исполнительниц госпел) госпел
«Precious Lord, Take My Hand»**

Слайд № 15 – фото Махалии Джексон, аудио № 1,2 М. Джексон «Go Tell It On The Mountain»

Махалия Джексон (1911 - 1972 - королева госпела, американская певица, во многом определившая современное звучание госпел и спиричуэлс. Она была еще и активисткой борьбы за гражданские права негров, соратницей Мартина Лютера Кинга (самого известного борца за равные с белыми гражданские права чернокожих)).

Именно благодаря Дорси и Джексон после Второй мировой войны наступает «золотая эпоха госпел». Стиль вышел за рамки церковных общин и обрел мировую известность.

Госпел «Go Tell It On The Mountain» (С горы ты разнеси весть)

Аллилуйя!

С горы ты разнеси весть,
Скажи холмам и всей земле,
С горы ты разнеси весть,
Иисус рождён
Родился смиренный
Христос в простых яслях,
Бог послал спасенье
Утру Рождества
Посмотри, на небе
Там свет святой разлит
Аллилуйя!

Слайд № 15 – слушать аудио № 1,2 М. Джексон «Go Tell It On The Mountain»

Еще одно исполнение Махалии Джексон - **Госпел «Trouble of the World»** (Скорбный путь мирской)

Скоро я пройду
Скорбный путь мирской,
В Божий край уйду домой
Нет в нем плача, нет горя;
В Божий край уйду домой я.
Снова встречусь с мамой;
В Божий край уйду домой. Скоро я пройду
Скорбный путь мирской,
И в Божий край уйду домой.

Слайд № 16 - видео М. Джексон «Trouble of the World»

Услышать песни госпел можно у многих исполнителей. От Луи Армстронга до Элвиса Пресли и Уитни Хьюстон.

Влияние жанра госпел чувствуется во многих композициях джазменов XX века. Госпел становится естественным материалом для джазовых импровизаций.

Слайд № 17 – фото Д. Эллингтона, Э. Фитцджералд

К содержанию

Дюк Эллингтон создает свои духовные концерты. Э. Фитцджералд была великолепной исполнительницей госпел, спиричуэлс. Л. Армстронг участвует в проповедях.

Слайд № 18 – фото и аудио Л. Армстронга «let my people go» (Отпусти мой народ)
Господь повелел: "Ступай, Моисей,
В землю Египетскую.
Вели фараонам
Отпустить мой народ!"

И пошел Моисей в землю Египетскую-
И говорил фараону:
Отпусти мой народ!

"Такова воля Господа, - сказал отважный
Моисей –
Если ты не послушаешь Его, он поразит
первенца твоего.
Отпусти мой народ!"

Вели фараонам
Отпустить мой народ!

Слайд № 18 – слушать аудио Л. Армстронга «let my people go»
Слайд № 19 – фото, аудио Элвис Пресли

А так пел госпел король рок -энд -ролла **Элвис Пресли**.

«How Great Thou Art» (Как Ты велик, Господи!).

Господи, Боже мой, когда я в чудесном удивлении
Рассматриваю все, что сотворено Твоими Руками,
Я вижу звезды, я слышу раскаты грома,
Твоя сила проявляется во всей Вселенной.
И душа моя поет, Господь-Спаситель, Тебе,
Как Ты велик,
И когда я думаю, о том, что Господь, не жалея своего Сына
Послал Его на смерть, я едва могу понять это.
Что на Кресте, с радостью взяв на Себя мое бремя,
Он истек кровью и умер, чтобы смыть с меня грехи.

Когда придет Христос,
И заберет меня домой, какая радость наполнит мое сердце.
Затем я склонюсь, в смиренном обожании,
А потом провозглашу: " Господь, Как Ты велик ! "

Слайд № 19 – слушать аудио Элвис Пресли «How Great Thou Art»

Жанры религиозной музыки американских негров, приемы исполнения имели большое значение для процесса зарождения, и развития **джаза** в США.

Взаимопроникновение элементов религии и джаза происходит довольно легко. Известную роль в этом процессе сыграло **отношение негров к джазу не как к**

К содержанию

развлечению, но как к неизбежному отражению окружающей их действительности, которая полна несправедливости и страданий.

Джаз являлся для негров как бы частицей их собственного «я», которое находило выход в музицировании.

Таково их отношение к и духовным жанрам:

«Изучать негритянское музыкальное искусство можно и в бытовой среде, и в обстановке церкви, с чисто эстетической точки зрения здесь нет различий».

«Если кто попадет в любую церковь в Гарлеме, в Чикаго, не найдет большой разницы с экстатической атмосферой, которая господствует на джазовых концертах. Те же самые ритмы, тот же бит и тот же свинг в этой музыке... и люди, которые отбивают ритм руками, а зачастую танцуют».*

Одну из самых известных песен госпел - **"О, Happy Day"** мы послушаем в двух вариантах:

1. В исполнении гарлемского хора госпелов;
2. Тот же госпел из фильма "Действуй сестра-2" с неподражаемой Вуппи Голдберг.

О, славный день,
Когда Иисус смыл
мои грехи,

Он научил меня
Надеяться
Бороться и молиться
(И Он научил меня жить и радоваться)
Каждому дню.

Слайд № 20 – смотреть видео "О, Happy Day" в исполнении Гарлемского хора госпел

Слайд № 21 – смотреть видео "О, Happy Day" с Вуппи Голдберг

*- Овчинников Е. История джаза: учебник в 2 вып. Вып.1 – М.: Музыка, 1994

Список литературы

1. Козлов. А. История джаза. Истоки. – М., 2007, тип носителя: Audio CD;
2. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. – М.: Радуга, 1984;
3. Конен В. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. – М.: Музыка, 1965;
4. Конен В. Рождение джаза. – 2 изд. – М.: Сов. композитор, 1990;
5. Овчинников Е. История джаза: учебник в 2 вып. Вып.1 – М.: Музыка, 1994;
6. Панасье Ю. История подлинного джаза. – Л., 1982.

Лекция № 2

«Блюз. Регтайм»

Корни этого жанра уходят в глубь веков, к первоначальному периоду испанской колонизации Нового Света (конец XV в.).

Но документированная история блюзового искусства ведет начало только с первых десятилетий 20 столетия:

- афиши и программы менестрельных театров, цирковых представлений и легкожанровых «точек», функционировавших в городской негритянской среде;
- блюз звучит с грампластинок, выпускавшихся коммерческими фирмами тогда еще исключительно для цветного населения;
- появились первые печатные блюзы.

Значительную роль в развитии блюза сыграла **мощная миграция** черного населения после первой мировой войны в западные и северные города США, и, в

К содержанию

частности, возникновение в Нью-Йорке **Гарлема** - крупнейшего негритянского района, из которого в это время и вышел блюз.

В блюзовом искусстве различаются три «школы»:

- ранняя, зародившаяся еще в 70-х годах 19 века, носит название **«сельских блюзов» («country blues»)** - «архаические» или «доклассические» блюзы, тесно связанные с фольклором. Они возникают в сельской среде и не имеют отношения к профессиональной музыке. Старые блюзы - длинные рассказы, мелодекламации под музыкальный аккомпанемент - исполнялись бродячими певцами, которых можно было встретить очень часто на Юге США;
- **«классические», или «городские блюзы» («city blues»)**. С начала 20 века (деятельность первой профессиональной исполнительницы блюзов Гертруды «Ма» Рэйни зафиксирована уже в афишах 1902 года) блюзы переносятся на городскую эстраду. Эталоном блюзового искусства считается стиль, созданный такими выдающимися исполнителями первой четверти 20 века, как Бесси Смит (прозванная «королевой» блюзов), Луи Армстронг, Аида Кокс.
- **«Урбанистический», или «изысканный блюз» («urban blues», «sophisticated blues»)** – разновидность городского блюза. На этой стадии блюз стал общеамериканским искусством. Урбанистический блюз характеризуется патологической неврастением, обострением до предела настроения чувственности, безверия и тоски, которые вообще встречаются в определенных слоях урбанистической богемы США. «Урбанистический» блюз необычайно популярен в белой среде.

*«Я смеюсь только для того,
чтобы удержаться от слез»*

Популярный блюз

Блюз – это сольные песни, возникшие в негритянской среде Юга США (слово **"blue"** очень многозначно и расшифровывается, как "голубой", "грустный", "меланхолический", "унылый" и др. "Blues" связано с английским **"blue devils"** - букв. "голубые дьяволы", иначе говоря, **"когда на душе кошки скребут"**).

Блюзы отличаются от спиричуэлс:

1. В спиричуэлс, тоже безраздельно господствовало настроение скорби. Но в этих христианских хоровых песнях страдание сливается с чувством всенародной веры. Блюз же диаметрально противоположен спиричуэлу по своему замыслу:
 - это **воплъ одинокого страдальца**, затерянного в равнодушном к нему мире;
 - его **«герой»** —реален и осязаем, живет без иллюзий среди мелкого и бескрылого окружения. Он полон недостатков и прячет глубину и горечь своего разочарования за иронической гримасой.

«В блюзе образ страдания окрашен особым, небывалым колоритом. Мрачная тоска неизменно переплетается в нем с своеобразным «юмором висельника» и открытой чувственностью. Глубокий душевный надрыв неотделим от скептической усмешки; одиночество окрашено воспоминаниями о наслаждении; плач сливается с «абсурдным ожесточенным смехом горя, возникающим, когда нет веры, на которую можно опереться».

Но хотя мир, воплощенный в блюзе, не знает внутренней гармонии, он никогда не переходит в равнодушие или безволие, ибо чувство безнадежности смягчено даром его преодоления.

Изливаясь в блюзах, певец переживает катарсис. Само высказывание влечет за собой облегчение».*

2. **Тексты** спиричуэлс почти без исключения связаны с библейской поэзией, а речь была очищена от «греховных выражений». Блюзовые же «сцены» разыгрываются на фоне хлопковых полей и болот, рабочих лагерей и тюрем, притонов и публичных домов.

К содержанию

Содержание блюзовой поэзии бесконечно разнообразно: погода, животные, болезни, безработица, неудачи во всех их разновидностях. Блюзовые тексты принципиально циничны и пестрят «богохульными» и сексуальными мотивами.

Но над всем этим многообразием царит тема глубокого одиночества и неудовлетворенной любви.

«Мой парень из Нового Орлеана бросил меня.

И если он не вернется, я направлюсь к заливу».

«Я пошел к цыганке погадать,

она мне сказала: «Ты чертовски невезуч».

«Всю ночь я искал свою девушку со своим револьвером 32-20 в руке,

Ну, и я нашел ее с другим мужиком».

Этому способствовали определенные исторические события:

- победа северян над рабовладельческой армией Юга (1861-1865);
- отмена рабства в 1866 году;

*- Конен В. Рождение джаза. – 2 изд. – М.: Сов. композитор, 1990

- последовавший «Период Реконструкции»

- все это вселяло в негритянские массы небывалое чувство подъема и оптимизма.

Перед ними, казалось, открывались громадные, неведомые дотоле перспективы.

Однако надежды и стремления «освобожденного народа» были очень скоро сметены мощным натиском **расовой ненависти**, которая веками господствовала на Юге США. Негры снова стали испытывать бесконечные унижения и преследования и жить в постоянном страхе перед белыми южанами, каждый из которых имел над ними практически неограниченную власть.

*«Как ни велики были муки черных рабов, у них хотя бы оставалось утешение в виде «чувства коллектива» - раб всегда тесно общался с другими рабами. Они были связаны и общим трудовым процессом, и общим жильем, и общей судьбой, правда, совершенно не зависящей от их собственной воли».**

Но после «Реконструкции» негритянское население познало новую форму страданий— **чувство глубокого одиночества**:

*«Каждый бывший невольник оказался всецело предоставленным самому себе. Абсолютно не имущий и ничему не обученный, не способный принимать самостоятельные решения, утративший африканскую культуру, но и не сумевший приобщиться ни к какой иной, кроме как к «задворкам» южного англо-кельтского быта».**

А неумелые попытки устроить свою судьбу дополнительно породили в его психологии **«комплекс неудачника»**.

Это новое душевное состояние вылилось в музыку.

Так родились **блюзы** — искусство негритянских низов, **«искусство выброшенных за борт неудачников»**.

*- Конен В. Рождение джаза. – 2 изд. – М.: Сов. композитор, 1990

«По сравнению с неграми, работавшими на плантациях, городской раб кажется был почти свободным человеком. Усталость и боль, отчаяние и безверие, чувство потери личности и «сознание вины за невысказанный протест», а наряду с этими моментами ощущение физической силы и радости — такой была духовная атмосфера, в которой после Гражданской войны вылились печальные и противоречивые песни освобожденных рабов».*

Истоки блюза:

К содержанию

1. В своем становлении блюзы отталкивались не столько от спиричуэлс, сколько от **афроамериканского светского фольклора** - негритянских песен и танцев, культивируемых на площади Конго, на так называемых непристойных, откровенно эротических новоорлеанских «оргиях» (фестивалях афроамериканской музыки). Были в конце концов категорически запрещены властями).
2. Одним из истоков блюза и сферой его дальнейшего развития стала **легкожанровая эстрада**: крохотные цирки, карнавалы, маленькие странствующие актерские труппы, эстрада кабаре, которые были доступны негритянским артистам.

«Соревнуясь с танцами «герлс», водевильно-фарсовыми сценами, демонстрацией уродов, выступлениями шарлатанов-лекарей и другими номерами сходного балаганного склада, вклинивались блюзовые исполнители и «распевали свои жалобные комментарии к историям безответной любви, преображая прозаическую повседневность в поэзию и музыку».*

Главным «идейным» и реальным центром развития блюзового стиля стали притоны и публичные дома. Значительную роль в этом процессе сыграли «**баррел-хаузы**» («**barrel-house**») — **дешевые сельские «кабаки»**, широко распространенные в рабочих лагерях. Питейный бар, расположенный в нижнем этаже, совмещался с домом терпимости в комнатах наверху. В пьяной, вульгарной атмосфере «баррел-хауза» и происходило развитие блюзового искусства.

*- Конен В. Рождение джаза. – 2 изд. – М.: Сов. композитор, 1990

Но:

«Слышать в блюзах только грубую, дикую и распутную песню, только музыку нищеты, упадка, отчаяния и порока— значит судить о них очень поверхностно. Все это в них есть — и пьяное храпение в «баррел-хаузе»... и визгливый хохот проституток, и дрожь уличного певца в лохмотьях, зарабатывающего на холодном ветру свои жалкие гроши. Но за этим скрывается нечто гораздо большее — душа потерянного народа, ищущего родину — пишет выдающийся историк джаза Блеш. — Щемящая тоска, разъедающее душу чувство отчужденности соединялись здесь с налетом цинизма и сливались с сексуальностью. Вековая боль заглушалась проявлениями физической силы; глубина разочарования разменивалась на насмешку над самим собой».*

Музыкально-выразительная система блюза складывалась десятилетиями.

1. Самая важная и воспринимаемая на слух особенность блюзовых песен — **импровизационное начало**. Ни одна мелодия не остается в исполнении негров в своем неизменном первоначальном виде, каждое новое исполнение привносит свои штрихи мелодического, ритмического, фактурного характера и новый тип вокальных «украшений».
(Нередко в практике «сельских блюзов» исполнение одной песни могло длиться несколько часов подряд. Конец наступает только по воле исполнителя-импровизатора).
2. Импровизации захватывает мелодику, способ интонирования, фактуру, но он, как правило, **не затрагивает структуру**.

Слайд № 1 – структура, нотный пример и аудио блюза «Cold in Hand Blues» (Холодные руки).

*- Конен В. Рождение джаза. – 2 изд. – М.: Сов. композитор, 1990

Структурная схема Блюза

Существовало три ее разновидности:

- 8-тактовая структура (ее принято считать самой ранней),

К содержанию

- 16-тактовая;
- **12-тактовая, - как типичная и классическая.**

Музыкальная структура блюзов совершенно точно воспроизводит поэтическую структуру, которая не имеет аналогов в афроамериканском и европейском творчестве) - **это трехстрочная строфа:**

- первые 2 строки создают определенную атмосферу и привлекают внимание слушателя просто за счет повторения;
- третья как бы наносит завершающий удар, передает заключительную мысль, подводит итог всему сказанному.

Например,

О! Река Миссисипи так глубока и широка,

О! Река Миссисипи так глубока и широка,

А моя девушка живет на другом берегу.

Когда женщине плохо на душе, она опускает голову и плачет.

Когда женщине плохо на душе, она опускает голову и плачет.

Но когда мужчине плохо на душе, он вскакивает в поезд и исчезает.

Каждая из строк членится **на четыре такта** со строго выдержанными пропорциями **вокального и инструментального элементов.**

Поэтический текст	a		a		b	
Такты	1, 2	3, 4	5, 6	7, 8	9, 10	11, 12
	вокал	инстр	вокал	инстр	вокал	инстр

Блюзы немыслимы без **инструментального сопровождения.**

В блюзах инструмент выполняет двойную художественную функцию:

- с одной стороны, он **аккомпанирует** пению;
- но с другой, он вступает в **диалог с голосом** (прием *респонсорной переключки* - «зова и ответа»), где оба участника равноценны.

В блюзе инструмент воспринимается как органическая часть вокальной партии.

Вокальная партия «говорит», а инструментальная продолжает ее мысль или отвечает ей.

Вокальная мелодия принадлежит **Бесси Смит**, ей отвечает труба **Луи Армстронга.**

Партия вокалиста захватывает немногим больше двух тактов. Свободное пространство, в третьем такте, и весь четвертый такт «принадлежат» инструменту, «вступающему в разговор с певцом».

„Холодные руки“

19 Bessie
I'm gonna find my - self an oth - er - man
Armstrong

I'm gonna find my - self an oth - er - man

К содержанию



Слайд № 1 - слушать фрагмент блюза “Cold in Hand Blues”

3. Двенадцатитактовой структуре блюзов соответствует **определенный гармонический план**: 4 такта — тоника; 2 такта — субдоминанта; 2 такта — тоника; 2 такта — доминантсептаккорд; 2 такта — тоника.

Слайд № 2. –гармонич. схема, аудио Блюза «Who's been talking» (Кто говорил)

Поэтический текст	a		a		b	
Такты	1 2	3 4	5 6	7 8	9 10	11 12
Гармония	Тоника I		Субдоминанта IV	Тоника I	Доминанта V	Тоника I

Стандартный гармонический план блюза хорошо слышен в **блюзе «Who's been talking»** (кто говорил), в исполнении **Howlin' Wolf**.

Howlin' Wolf (Воющий Волк) (1910 - 1976 — американский блюзмен, гитарист, автор песен. Один из основателей Чикагской школы блюза).

Моя девушка уехала, оставив меня в полном одиночестве.

Моя девушка уехала, ставив меня в полном одиночестве.

Она знает, я люблю ее. Она сделала мне больно.

4. Блюзовая ладовая система

Сегодня выражение «**блюзовые тона**» («blue notes») широко вошло в обиход.

Что представляет собой блюзовая гамма?

Слайд № 3. - Блюзовая гамма

Это понижение на какую-то крохотную долю интервала (меньше полутона) некоторых ступеней мажорной гаммы (чаще всего терции и септимы, но также квинты, а иногда и сексты). Блюзовая терция в до-мажорной гамме слышится и как ми-бекар, и как ми-бемоль, блюзовая септима— и как си-бекар, и как си-бемоль и т. д.

Но при анализе интонационной природы блюза нельзя ориентироваться на европейский гармонический строй.

*«Всякий, кто побывал в Африке, не мог не заметить, что африканская музыка совсем не то же самое, что музыка Запада. Правда, так же как и у нас, там поют хором или соло, а их инструменты... принадлежат к знакомым нам группам духовых, струнных или ударных. И тем не менее музыка, создаваемая африканцами, явно не та, к которой мы на Западе привыкли...» .**

*- Конен В. Рождение джаза. – 2 изд. – М.: Сов. композитор, 1990

Блюзовая музыкально-выразительная система совсем не то же самое, что западноевропейская музыкально-выразительная система.

К содержанию

Гармония, основанная на терцовой структуре, создающей особенно мягкое благозвучие, напевная, закругленная мелодика, ласкающие слух тембры, — все это отвечало представлению о прекрасном, господствовало в европейской эстетике с XVII по XIX столетия.

Ни мелодия, ни гармония, ни ритм блюза не укладываются в систему европейского музыкального языка.

Музыка здесь не только не благозвучная, прозрачная и красивая в европейском понимании, но, наоборот, — **жесткая, крикливая, грубая и прежде всего «фальшивая».**

*«Неотъемлемой принадлежностью обстановки «баррел-хауза» были гитара и фортепиано, на котором скорее, «колотили», чем играли. Инструменты в «баррел-хаузах» были неизменно полуразвалившимся и расстроенными: они всегда безжалостно фальшивили. И эта фальшь, как принято думать, и породила характерную звуковую грязь (*dirt*), без которой блюзовый стиль немислим».**

5. Вокальная мелодика в блюзе принадлежит не столько к сфере собственной музыки, сколько к сфере **разговорной речи** - «**A song (сон) speech**» («спетая речь»). Блюзовый исполнитель не просто поет; он, скорее, «омузыкаливает» словесный текст. **Она не похожа** на европейский вокальный стиль и охватывает широчайшую шкалу приемов звукоизвлечения:

- вокальное вибрато;
- скольжение голоса от звука к звуку;
- ритмические эффекты, лишённые словесного смысла (прием так называемого «scat-singing»);

*- Конен В. Рождение джаза. – 2 изд. – М.: Сов. композитор, 1990

- тремоло, фальцетто, стоны, рычание, нарочито хрипящие звуки, так называемое пение «wa-wa-wa» в духе хорошо известных нам джазовых духовых инструментов — все это входит в арсенал выразительных приемов
- блюзового исполнителя, как стремление по-особому подчеркнуть эмоциональную выразительность слова.

6. Ритм блюза

Ритмический стиль блюза расходится с основами ритмического мышления европейца. В 20-х годах, когда блюз впервые появился на эстраде, его ритмика, настолько поразила городскую публику в северных район США и в Европе, что джазовый стиль стали всецело отождествлять с ритмом.

В блюзе, как и в джазе:

- **метр - преимущественно двухдольный (обычно $\frac{4}{4}$);**
- в двухдольной структуре джаза и блюзов **обе доли равноправны**, причем собственно **ударный акцент падает на вторую долю** («слабую» с точки зрения европейской музыки). **Эффект офф-бита** (*отклонение от строгой ритмической пульсации*). Отсюда — дополнительный эффект **синкопирования**;
- **полиритмия**. В блюзах нет главных и подчиненных им ритмических плоскостей. Равноценные между собой, независимые ритмические голоса движут параллельно друг другу. Каждый сохраняет свои собственные ритмические центры. **Отсюда возникают синкопы и характерное «качание» в сознании слушателя от одного ритмического центра к другому;**
- **восьмые ноты** в блюзе не всегда равны между собой по длительности. В этом случае **каждые две восьмые ноты исполняются «с оттяжкой»** — когда первая нота несколько затягивается, а вторая берется в последний момент и получается короче. Такое качание от одной сильной доли до следующей называется **«свингом» (качание, раскачивание).**

К содержанию

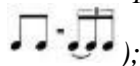
Слайд № 4. – схема триольность



Чтобы приблизительно понять, как это звучит, попробуйте отстучать такой **ритм**, где в триоли не хватает **второй ноты**.

Слайд № 5.

(Однако в нотной записи это отражено не будет. Для простоты пишут обычные восьмые ноты, а грамотные музыканты сами знают в каких случаях использовать блюзовую ритмику. В учебной музыкальной литературе используется подсказка — в начале произведения, слева над верхней строкой, можно увидеть такую надпись:



- прием многократного повторения (**остинатного**) **проведения одного ритмического мотива**.

Длительная остинатная повторность усиливает состояние внутреннего возбуждения, что в конце концов заставляет перейти через границы сдержанности и самоконтроля, рождает экстаз.

7. Вне личности исполнителя рассмотренные выше музыкально-выразительные элементы — не более, чем «правила грамматики» языка. Они становятся элементами искусства **только в реальном, индивидуальном звуковом исполнении**. В зависимости от того, какие приемы интонирования избирает исполнитель для выражения поэтического слова, как варьирует ритмический рисунок, каков характер «детонирования» в отдельных звуках, какие тембры наиболее точно соответствуют настроению момента, насколько выразителен поэтический текст— в зависимости от всего этого и возникает художественный образ.

Интересно, **что сельский блюзы** в основном исполнялись мужчинами - выходцами главным образом из южных провинций США, из так называемой Дельты:

- в Лос-Анджелесе- Би Би Кинг;
- в Нью-Йорке – Луис Джорден и Джо Тернер;
- в Чикаго — Мадди Уотерс, Хаулин Вулф.

В **классическом блюзе** господствовали исполнительницы – женщины, такие как Бесси Смит, Ида Кокс, Ма Рэйни, в джазовом блюзе — блистательные Элла Фитцджеральд, Билли Холидэй.

Слайд № 6. – фото Бесси Смит, аудио «Black Mountain blues» (блюз черной горы)

Бесси Смит (1894-1937 - величайшая из исполнительниц блюза. Ее пение завораживало публику и вызывало благоговение коллег. Это глубокий, трагический, от природы поставленный голос, исключительный слух, виртуозное микроинтонирование, редкое чувство слова и бесподобная артикуляция.

К содержанию

«Когда она пела, в зале можно было услышать звук падающей булавки»).

Многие ее тексты («Никто с тобой не хочет знаться, когда ты в беде», «Беспечная любовь», «Блюз бедняка», «Блюз молодой женщины») имели автобиографическое происхождение, и, отражали собственные переживания этой высокоталантливой и несчастной артистки.

«Black Mountain blues»

Там в черных горах тебя запросто ударит ребенок,
Там дети плачут за выпивкой, а птицы поют басом,
А люди в черных горах круты, как ни где,
И даже порох они используют чтобы подсластить себе чай.
Зато в черных горах хороший человек не будет сидеть в тюрьме,
Потому что даже если присяжные его осудят, судья сам внесет за него залог.

И у меня там был парень в Черных горах,
Первый парень в городе, да потом он встретил другую, а меня выбросил.
И вот, Боже, я направляюсь к Черным горам.
И у меня мой нож и мой пистолет,
И я его подстрелю, ну а будет лежать - прирежу.

Но, Боже, теперь ты услышал мою историю
так что парень теперь может убираться,
Потому что у меня есть Блюз Черной горы.

Слайд № 6 - слушать Б. Смит. «Black Mountain blues»

Слайд № 7. – фото К. У. Хенди

Кристофер Уильям Хенди - (1873-1958 – исполнитель (трубач), руководитель ряда оркестров, собиратель народных песен американских негров, один из первых композиторов, сочинявших блюзы и издавших «Антологию блюзов»).

В 1914 году Хэнди написал, свой знаменитый **«St. Louis Blues»** (Сент-Луис (St. Louis - город на Среднем Западе США, расположенный в штате Миссури (Missouri). Сент-Луис лежит на западных берегах реки Миссисипи немного южнее места впадения в нее реки Миссури.), имеющий расширенную трехчастную форму, которая непосредственно связана с содержанием:

Я бросил взгляд на город свой родной,
Он весь, объят вечернею зарей.
Солнца закат, встречаем мы с тобой,
Sent lye's woman, прекрасней в мире нет,
Sent lye's woman, я шлю, Вам, свой привет.
Sent lye's woman, она моя жена. Да, да!
Ты была с детства мне, и милей, и родней на земле
Ты родилась не здесь, там, где рос только лес до небес, хо-хо!

Ты любила тогда, но явилась беда, как всегда,
Тебя увидел я, в руках хозяина,
сердце забилося в груди отчаянно.
В шикарном форде, с тобой он укатил,
О шумном городе, всегда мечтала ты. О-е!
Сент-Луис встретил Вас, как встречает под час богатеев, хо-хо!
Только, вот, заиграл джаз, ты вспомнила ласки ночей.

К содержанию

Надоело ему, не нужна ты теперь никому.
По шумным улицам, идешь теперь одна,
Погода хмурится, ты голодна
Лохмотья грязные, лишь шелестят,
Тебя несчастную, вновь встретил я.

О, ух! Я пойду в ресторан, если будет он там, отомщу,
Свой достану наган, весь его барабан выпущу
Отомстил я ему, но попал я в тюрьму, и грущу.
И настали, иль нет, длиннющих восемь лет
Но все ж прошли года, за все её простил,
За жизнь втридорога, я заплатил. О-е!
Я бросил взгляд на город свой родной, Он весь, объят вечернею зарей.
Солнца закат, встречаем мы с тобой,
О, Сент-Луис, о, город мой!

Слайд № 8. – видео Б. Смит. «St. Louis Blues»

Ритм – энд – блюз - модификация блюза современного типа.

Появился в конце 30-х годов, как результат урбанизации жизни «деревенских» американских негров, выходцев главным образом из южных провинций США, из так называемой Дельты.

Активное переселение сельских блюзменов в большие города стало возможным лишь при условии **становления негритянских звукозаписывающих компаний**. Для удовлетворения культурных потребностей цветного населения стали образовываться негритянские звукозаписывающие студии и радиостанции, производящие и пропагандирующие только негритянскую музыку и только для негров. Пластинки такого рода получили название рейс-рекордс или сепия-рекордс (расовые, коричневые), а музыка называлась **«Race Music» (расовая музыка)**. Записавшись на пластинки, исполнители блюза оседали в черных гетто. В истории с ритм-энд-блюзом негритянские гетто сыграли важную роль. Их обитатели не только жили, но и развлекались обособленно от белых. Причиной было устойчивое нежелание коренного белого населения США пересекаться в жизни с людьми разных рас и наций. Помимо основной работы, многие из них стали выступать в качестве исполнителей в клубах, барах и дансингах.

К концу 30-х в США изменилась ситуация с развлекательной популярной музыкой. В быт простых людей вошел **электропроигрыватель**. Во всех закулочных, барах и даже аптеках появились так называемые **“джук-боксы” (Juke Box) – пластиночные автоматы**. Значительно расширилась индустрия производства пластинок.

Процесс приспособления «деревенского» блюза к городской культуре в 30-е годы был связан с появлением новой электрифицированной техники. Усиление звука стало необходимостью. Началось это в южном округе Чикаго, в **Сауд -Сайде**. Шумящей, подвыпившей публике, естественно, не было слышно, что там играл и пел на эстраде человек с акустической гитарой.

Тогда - то и стали применять микрофоны и звукосниматели для гитары, а также электроорган. Электрогитары появились приблизительно в 1939 году, а бас-гитары — несколько позднее.

Электрификация и внедрение новой техники способствовали появлению нового вида блюза – ритм -энд -блюза.

Так группа из четырех человек получила возможность играть громче и мощнее, чем традиционный биг-бэнд из восемнадцати исполнителей. Электрифицированные

К содержанию

ансамбли начали вытеснять из дансингов, клубов большие джазовые и танцевальные оркестры, которые оказались экономически невыгодными и немодными.

Но главное, ритм-энд-блюз прекрасно прижился в маленьких забегаловках, барах и кафе, где для традиционных бэндов просто не хватало места.

А сам термин **“Rhythm and Blues”** появился лишь в июне 1949 года в журнале **“Billboard”**, когда уже назрела необходимость назвать давно сформировавшееся новое явление.

Но:

- Ритм-энд-блюз, приобретя мощную аппаратуру, растерял ряд достоинств тихого сельского блюза, в первую очередь, его интимность и нюансы;
- ритм-энд-блюз стал музыкой танцевальной и развлекательной, громкой, моторной и куда более однообразной;
- ослабла индивидуализированность старого блюза, где каждый певец, был неповторим. Солист же сделался лишь ее частью ансамбля. Теперь группа стала определять свой стиль и саунд (свой неповторимый характер звучания);
- в ритм-энд-блюзе стала исчезать одна из основных блюзовых черт – грустное нытьё, жалость к себе, к своей судьбе. Изменился и упростился характер текстов;
- все больше появлялось обозленности и агрессивности, как следствие жесткости городской жизни и громкости аккомпанемента;
- Ритм-энд-блюз превратился в разновидность коммерческой музыки, ориентированной на рынок сбыта.

Его главной задачей стало незатейливое развлечение, снятие напряжения после тяжелого трудового дня у жителей негритянских гетто.

Музыкально-выразительные черты ритм-энд -блюза:

- от блюза: двенадцати-тактовая структура и гармония;
- полностью сохранился и блюзовый лад;
- одной из важных особенностей ритм-энд-блюза является и его ритмическая основа - **акцент на вторую и четвертую (слабые) четверти**, подчеркиваемый ударными, гитарой. Позднее это стало ритмической основой рок-н-рольных танцев, и всех видов рок-музыки, базирующихся на ритм-энд-блюзе;
- чаще всего встречаются образцы, исполнявшиеся **в триольном, свинговом ритме**. Такое исполнение, как и в блюзе, придает музыке ощущение качания;
- характерный для ритм-энд-блюза стал прием **“стоп-тайма”**, когда весь оркестр, беря первую ноту или аккорд, делал двухтактовую паузу (поддерживаемую ритм-группой), во время которой возникал **«брейк»** (краткая мелодическая сольная вставка-импровизация). После нескольких таких остановок мелодия доигрывалась с обычным аккомпанементом.

Наиболее выдающимися исполнителями ритм-энд-блюза считаются **Мадди Уотерс, Би Би Кинг, Альберт Коллинз, Дайна Вашингтон.**

Слайд № 9 – фото Мадди Уотерса

Мадди Уотерс (1913-1983 - гитарист и певец, одним из пионеров ритм-энд-блюза, основоположник чикагской школы блюза. Его судьба может служить иллюстрацией к истории всего направления. В 30-е годы Мадди работал на плантациях хлопка в Дельте Миссисипи, исполняя в свободное время свои песни. В 1943 году Уотерс переселяется в Чикаго и поступает работать на бумажную фабрику. Мадди пришлось в условиях города изменить свою манеру играть и петь. Лишь в 1944 году он берет в руки электрогитару и начинает выступать в барах Саут-Сайда в Чикаго, используя микрофон, дабы перекрыть шум полупьяной толпы).

Блюз «Got my mojo working» (Заставлю своё заклинание сработать)

К содержанию

Заставлю своё заклинание сработать, но оно не действует на тебя

Моё заклинание сработало, но оно не действует на тебя.

Я отправляюсь в Луизиану, чтобы научиться заговорам.

Я отправляюсь в Луизиану, чтобы выучить заклятие, которое сработает.

Я желаю завоевать тебя, детка, одним взмахом своей руки

Вот бы моё волшебство сработало!

Хотя оно вряд ли сумеет подействовать на тебя.

Уж лучше любить тебя также мучительно, до тех пор, пока я не узнаю, как заставить его работать правильно.

Слайд № 10 – видео М. Уотерс «Got my mojo working»

К началу 50-х годов ритм-энд-блюз становится все более популярным. Он постепенно получает признание среди белых представителей нового поколения послевоенной молодежи, не обращавшего внимание на расовые предрассудки своих родителей.

В середине 50-х предприимчивый диск-жокей Алан Фрид придумал для белых свое название ритм-энд-блюза – **«рок-энд-ролл» («качайся и катись»)**. Появились новые герои этого жанра – Билл Хэйли, Элвис Пресли, Карл Перкинс, Бадди Холи. Рок-н-ролл распространился среди «белых» подростков и стал стандартом популярной музыки как в США, так и в Европе.

Слайд № 11. - фото Фэтс Домино

Фэтс Домино (род. 1928 — американский пианист и вокалист, один из родоначальников рок-н-ролла. Обладатель почётной награды «Грэмми» (1987). Одна из первых рок-н-рольных записей Домино — «The Fat Man» - (Толстяк) —1949 г.

Слайд № 12. – видео Ф. Домино. «The Fat Man»

Я не буду останавливаться на особенностях рок-н-ролла, как танца. Вам это хорошо известно. Давайте просто послушаем и посмотрим.

Слайд № 13. – видео. Рок-н-ролл

Кроме того (как небольшое отступление), в противовес акробатическому рок-н-роллу в 1959 году появился простенький танец под названием **«твист»**, построенный на ровных восьмых, безо всякого свинга.

Слайд № 14 - фото Чабби Чекера

Чабби Чекер - (род. 1941 — американский певец и автор песен, популяризатор твиста в 1960-е годы. Одним из главных его хитов является кавер-версия песни Хэнка Ба¹лларда «The Twist». Твистовый сингл певца, **«Let's Twist Again»**, в 1961 году был отмечен премией «Грэмми».

«Let's Twist Again» (Станцуем снова твист)

Эй, вы все!

Хлопайте в ладоши!

Вы хорошо выглядите!

Я спою свою песню.

Это не займет много времени!

К содержанию

Мы будем танцевать твист.
Вот так

Давай станцуем снова твист,
Как мы танцевали прошлым летом.

Ты помнишь время, когда
Жизнь была ключом?
Станцуем снова твист,
Настало время для твиста!

Крутимся и так и сяк,
Мы танцуем снова!

Слайд № 15 - смотреть видео Ч. Чекер. «*Let's Twist Again*»

Вернемся к ритм-энд-блюзу.

Приезд на гастроли в 50-е годы черных представителей ритм-энд-блюза в Англию, где у британской молодежи проблем с расизмом не было, произвел там истинную революцию, ставшую причиной возникновения таких направлений как “Британский блюз” и заложил основы рок-музыки.

В США ритм-энд-блюз дал основу для формирования многих коммерческих направлений, от «соул» и «фанки» до «стэкс» и «мотаун».

Соул (душа) - индивидуализированная, более эмоциональная манера исполнения ритм-энд-блюза, сформировавшаяся в середине 50-х годов. Стиль обрел свое название «**soul music**», причем помимо стандартного перевода «душа», слово «soul» на сленге чернокожих означает еще и «искренний», «честный».

Это название возникло на волне протеста чернокожего населения США, которое пыталось преодолеть расизм белых.

Белые полагали, что негры – это всего лишь потомки рабов. Негры подобны животным. **У них нет души, поэтому убить негра не грех.**

Верующая часть темнокожего населения США поставило в основу борьбы за выживание идею о том, что у негров, как и у белых, есть душа. Негры стали объединяться в так называемые **соул-братства**. В среде верующих афроамериканцев **ритм-энд-блюз соединился со спиричуэллом и госпелом.**

Из этой гремучей смеси и возник **соул**.

В музыке соул образовались два направления:

- социальное;
- развлекательное.

Родоначальниками развлекательного направления соул стали Сем Кук, Рэй Чарлз, Джеймс Браун.

Слайд № 16 – фото Сема Кука

*Сем Кук - легендарная фигура американской популярной музыки, новатор и одна из ярчайших звезд музыки соул. В 1957 году Кук записал сингл «**You Send Me**», который возглавил хит-парад США и разошелся тиражом почти 2 миллиона. К концу 50-х Сэм Кук полностью сменил имидж, превратившись в крупнейшего автора и исполнителя баллад и «легкой» эстрадной музыки. 11 декабря 1964 года, в разгар своей популярности, Сэм Кук был застрелен в собственном номере в мотеле. Его застрелила поклонница, утверждавшая, что Кук напал на нее.*

О влиянии Кука на свое творчество говорят такие звезды рока, как Майкл Джексон, Род Стюарт, Отис Реддинг, Эл Грин, и многие другие.

К содержанию

Слайд № 17 - видео Сем Кук. «You Send Me» (Ты придешь ко мне)

Слайды № 18 – фото Рейя Чарльза

Индивидуализированная, экспрессивная и импровизационная манера ритм-энд-блюза, обогащённая элементами госпела и джаза, стала визитной карточкой **Рейя Чарльза**.

Рей Чарльз - (род, в штате Джорджия, 1930-2004 - американский музыкант, автор более 70 студийных альбомов, один из известнейших в мире исполнителей музыки в стилях соул, джаз и ритм-энд-блюз. Был награждён 13 премиями «Грэмми», попал в залы славы рок-н-ролла, джаза, кантри и блюза, в зал славы штата Джорджия, его записи были включены в Библиотеку Конгресса США.

Рэй Чарльз являлся обладателем одного из самых узнаваемых голосов в мировой музыке: «Он делал эти импровизационные штучки, вроде легкого смешка или хмыканья. ... (Рэй) взял визг, крик, рычание, стоны, и сделал из них музыку. Это — и пение того, чей словарный запас далёк до того, чтобы передать что-то, находящееся в его сердце и мыслях, и того, чьи чувства слишком сильны для удовлетворительного словесного или обыкновенного музыкального выражения. Он не может вам это просто сказать. Не может даже спеть. Ему нужно вам это прокричать, голосом, полным отчаяния или радости»).

«**Hit the road, Jack**» (Проваливай, Джек)

(Проваливай, Джек, и больше не возвращайся, не возвращайся, не возвращайся)

Что ты говоришь?

(Проваливай, Джек, и больше не возвращайся, не возвращайся, не возвращайся)

Уоу! Женщина, о, женщина, не будь ко мне так жестока!

Ты – самая жестокая женщина на свете.

Но, если ты так сказала,

То я соберу свои вещички и уйду. (И правильно сделаешь.)

А теперь, детка, послушай. Не поступай так со мной,

Потому что однажды я вновь встану на ноги.

(И так понятно, что это случится, но мне наплевать.)

(У тебя нет денег, и, к тому же, ты не так уж и хорош.)

Ну, если ты так говоришь,

То я соберу свои вещички и уйду. (И правильно сделаешь.)

Я не понял тебя.

(И больше не возвращайся)

Не может быть, чтобы ты говорила это всерьёз!

(И больше не возвращайся)

Ну, детка, пожалуйста!

(И больше не возвращайся)

Что ты пытаешься со мной сделать?

(И больше не возвращайся)

Ну, не поступай со мной так.

(И больше не возвращайся)

Слайд № 19 - видео Рэй Чарльз. «Hit the road, Jack»

«*Georgia on My Mind*» (Думаю о Джорджии) – гимн американского штата Джорджия, автор - бродвейский композитор 30-60-х годов 20 века Ходжи Кармайл.

К содержанию

Джорджия...
Весь день напролет
Старая песенка
Заставляет меня думать о Джорджии,
Говорить о Джорджии.
Твоя песня так ясна,
Как лунный свет сквозь сосны.

Чужие руки касают меня.
Чужие глаза нежно улыбаются.
Во снах я всё ещё вижу
Дорогу, которая ведет назад к тебе.

Слайд № 20 - видео «Georgia on My Mind»

«Song For You» (Песня для тебя)

В свое время я побывал во многих местах
Я пел много песен, сочинял незвучные стихи
В своей жизни я и на сцене играл
Перед десятью тысячами зрителей
Но сейчас мы одни, и я пою эту песню для тебя

Я знаю, милая, что ты видишь меня таким, каким я хочу быть
Я поступал с тобой нехорошо, но, милая, разве ты не видишь
Для меня нет никого важнее тебя
Сейчас мы одни, и я пою эту песню для тебя

Ты рассказывала мне все секреты, ничего не прося взамен
Ты открылась передо мной, а я прятался,
Но теперь я стал намного лучше, поэтому если мои слова сбивчивы
Слушай мелодию, в ней прячется моя любовь

Я люблю тебя всегда
Я любил тебя всю свою жизнь, ведь ты мой друг
И когда моя жизнь закончится, помни, как мы были вместе
Мы были наедине и я пел тебе эту песню, да

Слайд № 21 - видео «Song For You»

Музыка соул постепенно стала коммерческой. Появилось огромное количество звукозаписывающих компаний, из которых особо следует выделить детройтскую «Motown», которая стала записывать музыкантов, работающих в развлекательном направлении соул, например, Дайану Росс.

Переломным моментом для музыки соул оказался 1968 год, когда был убит чернокожий лидер Мартин Лютер Кинг и в США начались политические волнения темнокожей части населения. Негры стали бороться за свои права.

Соул-исполнители не остались в стороне.

Арета Франклин – соул-певица номер один – записала несколько композиций, где был открыто выражен протест против расовой дискриминации.

Джеймс Браун исполнил хит **«Скажи это громко - я черный, и горжусь этим!»**.

К содержанию

С этого момента принято говорить о появлении социального направления Соул – «Фанк», отличающийся от музыки соул большей **остротой и жесткостью** (Фанк – это жаргонное слово - «запах сексуально возбужденного человеческого тела»).

Фанк отличается от соул:

- если «Соул» - это блюз, то «Фанк» - ритм;
- ритмическая структура Соул – это триоли, а у Фанк – это восемь восьмых, которые исполняются ровно, а музыка приобретает более моторный, утяжеленный танцевальный характер.

Первые записи в **стиле Фанк** принадлежат Джеймсу Брауну. Его музыка обращена к темнокожему населению США, к его проблемам и жизненной неустроенности.

Слайд № 22. - фото Джеймса Брауна

Джеймс Браун - (1933 - 2006 — американский певец, признанный одной из самых влиятельных фигур в поп-музыке XX века. «Крестный отец соула», «мистер Please Please Please» и «мистер Динамит», как он сам себя называл.

Работал в жанрах: госпел, ритм-энд-блюз, фанк. В 2004 году журнал Rolling Stone поставил его на седьмое место в списке величайших музыкантов эпохи рок-н-ролла. Выпущенный Брауном в 1956 году сингл «Please Please Please» был первой ласточкой того эмоционального, глубоко прочувствованного исполнения, который впоследствии получил название «соул» (она же дала Джеймсу Брауну одно из его прозвищ).

«This is a man's world» (Это мужской мир)

Это мужской мир, это мужской мир,
Но он был бы бессмысленным без женщины.

Ты знаешь, мужчина изобрел автомобили, чтобы мы могли ездить,
Мужчина построил поезда для перевозки тяжелых грузов,
Мужчина открыл электричество, чтобы вывести человечество из темноты,
Мужчина спустил на воду лодку, как Ной сделал Ковчег.

Мужчина заботится о детях,
Мужчина приносит им радость, делая игрушки,
И после того, как мужчина сделал всё, всё, что мог,
Он придумал деньги, чтобы торговаться с другим мужчиной.

Этот мир создан мужчиной,
Но он был бы бессмысленным,
Без одной маленькой детали -
Без женщины...

Он бы превратился в пустыню,
Он бы погряз в несчастьях,
Он был бы потерялся, потерялся где-нибудь...

Слайд № 23, 24 - Видео Д. Браун «This is a man's world» (№ 23 - 1966 г., № 24 – концерт «Паваротти и друзья» 2002 г.)

«I feel good» (Мне хорошо)

Вау! Мне так хорошо, как я сам не ожидал,
Сейчас мне так хорошо, как я сам не ожидал.
Сейчас так хорошо! Так хорошо! У меня есть ты!

К содержанию

Вау! Мне хорошо, и это одновременно сладкое и жгучее чувство,
Мне хорошо, и это одновременно сладкое и жгучее чувство,
Так хорошо! Так хорошо! У меня есть ты!

Когда ты в моих руках,
Я знаю, что я все сделаю правильно.
И когда ты в моих руках,
Моя любовь не причинит тебе вреда.

Слайд № 25 - видео Д. Браун «I feel good»

80-е годы - обновлённый соул.

Самые коммерчески успешные ритм-энд-блюзовые исполнители середины 1980-х — Лайонел Ричи и Уитни Хьюстон — прославились благодаря романтическим балладам, записанным настолько продуманно и безупречно, что это производит впечатление некоторой эмоциональной выхолощенности. Несмотря на сильный и задушевный вокал, в их записях происходит отказ от непосредственных переживаний, на которых была основана классическая школа соула, в пользу утонченной рафинированности.

Крупнейшим мастером обновлённого соула 1980-х, стал Принс, в творчестве которого уживаются экспериментальный подход с предельной эмоциональностью.

Представителями жесткой, агрессивной музыки фанк стали Ларри Грэм, братья Джонсон, Арчи Шепп, Альберт Айлер. Их музыка соответствовала духу борьбы с расовой ненавистью.

В это же время подъем испытывал и Blueyed Soul («голубоглазый соул») – музыка которую играли белые музыканты Джо Кокер и Дженнис Джоплин.

Но политическая составляющая идеологии фанка постепенно сходила на нет. Фанк стал приближаться к популярной музыке. Стиви Уандер, Джордж Майкл делают ставку не столько на соул, сколько на довольно агрессивный коммерческий фанк.

В 70-е фанк стал «отцом» диско, которое отличалось от него несколько упрощенными ритмическими структурами.

В 80-е годы фанк дал целую культуру хип-хоп, которая появилась в черных кварталах различных городов США.

Постепенно фанк перестал быть белым и черным. Фанк смешивался с различными музыкальными направлениями и жанрами (с хип-хопом и брейк-дансом).

Фанк стали рассматривать как современный рок. Представитель такого фанка Питер Гэбриэл.

Отмечают особое влияние фанка на jazz-rock.

Сегодня фанк можно с уверенностью назвать «отцом» практически всех современных музыкальных стилей и жанров.

Регтайм

Американский менестрельный театр

Менестрельный театр - это широкий круг явлений, относящихся к области музыкального театра. Само слово «менестрель» в США обозначает тоже, что и в Европе – странствующий музыкант.

История театра менестрелей

Исторически корни искусства американских менестрелей уходят еще в театрально-музыкальную культуру Европы.

С XIV века во Франции, Англии *menestrier* (*минстрел*) называли музыкантов-профессионалов (представители разных сословий).

К содержанию

Наиболее популярными жанрами в арсенале странствующий музыкантов и в народной английской музыки были **елизаветинская баллада и народная балладная опера**, которая называлась **дроллс** (англ. «droll» означает «смешное»).

Черты балладной оперы первой четверти XVIII столетия:

- новый жанр был выразителем интересов английской буржуазии и носил определенно коммерческий характер;
- в балладной опере не было глубокого содержания. На первом плане была развлекательность, господствовал принцип упрощения идейного уровня. Сюжеты были элементарными, хотя и связанными с реальной действительностью. В основе развития лежали приемы сатиры, обличения, пародии, доходившие до откровенной буффонады;
- основным выразительным средством в балладной опере была не музыка, а разговорные эпизоды. Все действие перемежалось музыкальными номерами в жанре елизаветинской баллады с ее опорой на строй народной музыки.

К концу XVIII века в Англии **«негритянская» тема** приобрела особую популярность в спектаклях менестрелей. В английском театре ставились пьесы, в которых отразилась негативная оценка передовой части общества к рабовладению и работорговле.

Сложились две трактовки образа негра:

- образ несчастного чернокожего, который нес на себе печать слезливой сентиментальности, что нашло свое отражение в песнях того времени. В нем подчеркивалась *«первозданность, органичная связь с окружающей его средой, из которой он был насильственным путем вырван, но не поддавался тлетворному влиянию европейской цивилизации, сохранил чистоту»*;
- комедийный образ негра-слуги, преподносившийся с элементами юмора.

Английский музыкальный театр уже в XVIII веке оказал огромное влияние на **формирование и развитие американского театра менестрелей**. Уже тогда в США появились такого рода бродячие артисты, специальные песенные сборники под названием «Менестрели». Из отдельных номеров внутри какого-либо представления со временем выросли самостоятельные спектакли - **«менестрел – шоу»** с типичным содержанием, кругом образов, персонажами, со своей системой музыкальных и танцевальных средств.

Менестрельный театр послужил отправной точкой для возникновения американского профессионального музыкального театра и стал своеобразной лабораторией, где формировались характерные выразительные средства, жанры, которые оказали существенное влияние на зарождение джаза и его развитие.

Представления менестрелей в течение многих лет игрались **в среде белых американцев**. Более того, артисты, участвовавшие в этих представлениях, были **белыми**.

Слайды № 26 – афиши менестрел-шоу

Они тщательно гримировались под негров и, надев на себя маску, изображали нравы, манеру поведения, танцы и пение негров с ярко выраженным элементом пародии, насмешки, гротеска.

Образ обычного «нормального» негра выступал здесь таким, каким его хотелось видеть белой публике — глуповатым, всегда и всем довольным, вечно ухмыляющимся, примитивным, влюбленным в своего угнетателя-хозяина.

Представления содержали нелепые ситуации, окарикатуренные танцевальные номера, смешные (до полной глупости) слова в песенках и куплетах, выдуманные шаржированные персонажи. И все это, видимо, нравилось зрителям.

К содержанию

Недаром негритянское население относилось к представлениям менестрелей явно с осуждением, но во второй половине XIX века, после освобождения от рабства, стали появляться как смешанные, так и собственно **негритянские труппы** этого рода.

Менестрельные труппы колесили по стране, выступая обычно в самых дешевых балаганах, где собиралась далекая от соблюдения элементарных правил и приличий публика.

В 1843 году в Нью-Йорке, в театре «**Bowery Amphitheatre**» (с англ. «квартал низкопробных кабаков и бездомных бродяг, ферма») появилась маленькая труппа из четырех человек. Каждый из них был одновременно и актером, и музыкантом. Именно они ознаменовали начало **нового театрального жанра** в его сложившемся виде.

Типичное шоу состояло из трех частей:

1. Первая часть посвящена образу «**негра-денди**». Актеры выстраивались на сцене полукругом и обменивались различными шутками и остротами. Во время финального прохода по сцене они, модно одетые, двигались парами и изображали манеры белых господ: чинно переставляли ноги, постоянно раскланивались, приподнимая шляпы и поигрывая тростями. Вся эта процессия (**Walk Around**) являлась вариантом танца кейкуок, о котором мы поговорим позже.
2. Во второй части представления — «**олио**» (**попурри**) - сольные номера завершались групповым быстрым, радостным танцем «брейкдауном»: актеры поочередно солировали в середине сцены, демонстрируя свое мастерство. Остальные участники окружали танцующего и подбадривали его дружными хлопками в ладоши (негритянская традиция). В этом заключительном танце прослеживались и другие черты афроамериканских танцев: притопывание, движение по кругу, элементы шаутинг; сложные перекрестные ритмы, создаваемые игрой на банджо, тамбуринах и костяных кастаньетах.
3. Третья часть спектакля посвящена тоже негру, но оборванцу, воришке, выходцу с плантации. Разыгрывались **короткие комические пьески и скетчи** (исполнение мелодии без текста на какой-либо слог в духе импровизации), а музыка приобретала негритянский колорит. Со временем в этой части стали использовать совсем не менестрельные жанры (религиозных джюбили, уорк-сонгс, филд-холлерс).

Спектакль завершался хоровой сценой с участием всех артистов.

Важное значение в менестрельных представлениях имела старинная **англо-кельтская баллада** - (*фр. Ballade, от позднелат. Ballo— танцую - массовая песня фольклорного происхождения, популярная в широких слоях английского, шотландского, ирландского населения ещё в XVI веке и не имеющая ничего общего с высоким жанром романтической баллады*).

Типичные черты английской баллады, придававшие ей исключительную доступность:

- повествовательная песня на фантастический, легендарно-исторический, бытовой сюжет;
- краткость изложения событий и наличие драматической развязки;
- сочетание эпической повествовательности и лиризма;
- строфичность, предвосхищающая куплетную форму;
- медленный или умеренный темп;
- - одноголосие;
- - мелодические пентатонические обороты;
- - танцевальные ритмы.

Сегодня современным вариантом старинной баллады является «кантри music».

В области поп-музыки, среди исполнителей, работающих в жанре баллады можно выделить британских музыкантов Стинга, Рода Стюарта, Криса Ри, , канадского рок-

К содержанию

музыканта, гитариста, автора и исполнителя песен Брайана Адамса, ирландского рок-музыканта и композитора Криса де Бурга.

Крис де Бург «Роза Англии»

Куплет:

Слушайте, и я сейчас
Вам поведаю рассказ
Как любовь долг погубил
Как два верных сердца он разбил
Не было ее милей –
Девы голубых кровей
Он же был простолюдин
Но в ее сердце он царил один

Припев:

Словно роза, расцветай
Каждый день ты вновь
Роза Англии, лишь знай
Где шипы есть, там прольется кровь

В лета ласковые дни
Светило солнце лишь для них
А после в тишине ночной
Были поцелуи под луной
Но пришла черная пора –
Умерла ее сестра
Ее просили власть принять
Просили новой королевой стать

На престол она взошла
Грянули колокола
А ее мысли лишь о нем –
Он после свадьбы станет королем
Советники в ее покой
Явились гневною толпой
"Заморский принц тебя возьмет
Ведь этот брак стране мир принесет"
"Властна я над всеми вами,"
Молвила в ответ
"Над землей и над морями,
А над собою - нет?"

И был последний поцелуй
Она молвила ему
"Верна я буду лишь стране
Раз ты не мой - никто не нужен мне"

Слайд № 27 – видео Крис де Бург «Роза Англии»

Музыкальный стиль **американских менестрельных баллад** мало отклонялся от первоисточника, за исключением двух пунктов:

- эффект театрализации - краткие хоровые (иногда инструментальные) рефрены вторгаются в мелодию, как бы окаймляя ее отдельные фрагменты;

К содержанию

- чисто европейские балладные мелодии расцветались афроамериканским колоритом.

По настроению менестрельные баллады разнообразны — и веселые, и грустно-сентиментальные, причем в тексты все более проникали фривольный дух американской эстрады, элементы афроамериканского народного музицирования.

Слайд: № 28 – фото С. Фостера - (1826—1864- американский композитор, поэт и певец. Писал лирические и романтические песни на свои тексты. Его мелодии использовали многие композиторы XX века.)

Все лучшее, что было представлено в жанре американской менестрельной баллады было сконцентрировано в музыке **известного композитора Стивена Фостера** - возвысившего данный жанр до подлинно художественного уровня.

Его произведения для менестрельной эстрады имеют черты глубокого лирического чувства, богатые общечеловеческие переживания, глубину, поэтичность, которые заставляют забыть об их гротесковом происхождении и которые можно сравнить лучшими образцами романсового творчества. В многих из его баллад обнаруживается мелодико-гармоническое сходство и с народными шотландскими песнями.

Ст. Фостер. «Old Folks at home» (Домик над рекой)

Домик над рекой

Вниз по течению Суони

Далеко, далеко отсюда —

Туда смотрит моё сердце,

Там остались мои старики.

Весь мир печален и мрачен,

Где бы я не был.

О, темнота, как же мое сердце утомилось,

Вдали от моих близких!

Слайд № 29 – видео Ст. Фостер. «Old Folks at home»

Итак, в музыке менестрельного театра:

1. **Огромная роль танцевального начала.** Основой гротесково комедийных менестрельных танцев являются поразительная мышечная свобода, свойственная африканцам, точность и сложность их ритмических движений, и особая манера ходьбы.

Тело оставалось в строго контролируемом уравновешенном состоянии. Вся энергия танцора, все его мастерство и головокружительные темпы воплотились в движениях ног, в особенности ступней: точные синхронные акценты, производимые пяткой одной ноги и пальцами другой; бег вперед на одних пятках; вольное, как бы беспорядочное «шарканье» («shuffle»), создающее впечатление оторванности ноги от всего тела; иногда игра рук (хлопки по телу, ритмическое вращение) и даже использование шляпы - все эти приемы лежали в основе менестрельной хореографии.

Слайд № 30 – видео фрагмент менестрел-шоу

2. Танец на менестрельной эстраде был неотделим от звука **банджо**.

Слайд № 31 – банджо, аудио

Это был народный инструмент, вывезенный из Африки (или, во всяком случае, копирующий струнный инструмент подобного типа, распространенный на родине негров).

К содержанию

Звук банджо - острый, резкий, с шуршащим оттенком, с его щипковое плекторным звукоизвлечением отвечал менестрельным требованиям.

Не случайно, когда родился джаз-банд, банджо вошло в его главную, то есть ударную группу.

Слайд № 31 – слушать банджо

В партии банджо возникал и характерный синкопированный ритмический рисунок, ставший основой **кекуока** – обязательного танца менестрельных шоу и в дальнейшем регтайма.

Слайд: № 32 – фото, афиши танца кейкуок

Кейкуок (кекуок) – «шествие с пирогом» – первоначально - афроамериканский танец, родился из чернокожих танцев на плантациях, в которых рабы насмехались над манерами белых хозяев. Эти пародии, забавы ради, поощрялись рабовладельцами, а лучшие танцоры, по-видимому, получали награду от хозяев, и, возможно, даже в виде пирога. По крайней мере, фраза «Выиграть пирог» [англ. **to take the cake**] употреблялась в среде афроамериканцев в 1840-е годы.

После отмены рабства танец продолжал исполняться чернокожими уже для собственного удовольствия и сопровождался состязаниями типа «кто кого перепляшет». Каждый стремился превзойти соперников в каскаде шагов, замахов, прыжков и поворотов.

Слайд: № 33 – ритмическая схема и нотный пример кекуока

играть кекуок:

Практически неотделим от кекуока «Кукольный кекуок» Клода Дебюсси из фортепианной сюиты «Детский уголок».

Слайд: № 34 – фото К. Дебюсси

Точно и лаконично композитор передает не только главные черты кекуока, но и его менестрельные истоки - импровизации менестрельных банджоистов.

К содержанию

Слайд № 35 – нотный пример (фрагмент) и аудио К. Дебюсси «Кукольный кекуок»

The image shows a musical score for 'Golliwog's Cakewalk' by Claude Debussy. It consists of three systems of music. The first system shows the piano part with dynamics *f*, *f*, *piu f*, and *ff*. The second system shows the piano part with dynamics *p*, *f*, *p*, *pp*, and *p*, and includes the instruction *rit.* and *très net très sec*. The third system shows the piano part with dynamics *ff*, *p cresc.*, and *f ff*. The right-hand part of the score is also visible, showing a syncopated melody with various articulations and dynamics.

Главный синкопированный мотив кекуока:

- ударные акценты на слабой доле (1-2т);
- паузы, вместо ожидаемых тонов (3-4т);
- аккорды, воспроизводящие звучания банджо (в левой руке).

Слайд № 35 – слушать К. Дебюсси. «Кукольный кекуок» (фрагмент)

Дебюсси назвал свое произведение не «Кукольный кекуок», как у нас переводят, а «Кекуок Голливога» («Golliwog's Cakewalk»). Голливог — имя гротесковой черной куклы мужского пола. Такое прозвище носили и персонажи в спектаклях черных менестрелей.

А теперь посмотрим кекуок - танец-променад из менестрел-шоу на музыку Клода Дебюсси (сценка, в которой разряженные чернокожие кавалеры и дамы пародировали воскресное шествие белых леди и джентльменов).

Слайд № 36 – видео танца кекуок

В последние годы XIX столетия кекуок, отпочковался от менестрельной эстрады. Он распространился в виде салонного танца и в Европе и дал жизнь ряду танцев, вытеснивших из обихода польку, кадрили, контраданс.

Эти новейшие танцы отличались двухдольностью, неотделимой от кекуока, и его характерным эффектом «качания». Названия танцев связаны с движениями животных (или птиц):

- *гриззли-бэр (Grizzli Bear) - «бурый медведь»,*
- *банни-хаг (Bunny Hug) - «заячье объятие»,*
- *тексас томми (Texas Tommy),*
- *тарки-трот (Turkey Trot) - «индюшачий шаг». и др.*

Их эволюция завершилась всем известными тустепом (два шага) и фокс-тротом (foxtrot) – «лисий шаг».

Расцвет менестрел - шоу приходится на 1850—1870-е годы. Он сопровождался обновлением номеров, увеличением ансамбля. Есть сведения о том, что во время одного из спектаклей в Нью-Йорке в 90-х годах, только один хор состоял из 500 человек.

Слайд № 37 – фото Джек «Папа» Лейн, Уильям Кристофер Хенди, Гертруда «Ма» Рейни, Джелли «Ролл» Мортон

К содержанию

Многие менестрели стали в последствие известными джазменами:

- известный пионер белого джаза в Новом Орлеане Джек «Папа» Лейн был одно время руководителем оркестра менестрелей;
- в менестрельном оркестре играл на корнете знаменитый композитор, автор бессмертных блюзов Уильям Кристофер Хенди;
- с менестрелями работал и известный пианист Джелли «Ролл» Мортон, саксофонист Лестер Янг, и др. музыканты джаза;
- знаменитая певица блюзов Гертруда «Ма» Рейни считалась звездой в одном из шоу.

В начале XX века представления менестрелей шли к упадку, не выдержав конкуренции со стороны разного рода мюзиклов, водевилей, с первыми кинофильмами, с джазом.

Значение менестрельных театров:

1. Представления менестрелей были первыми театральными постановками в Америке;
2. На их основе возникли интересные новые типы и виды развлекательных спектаклей;
3. Пластика, танцевальные движения, музыкальные темы этих представлений стали использоваться в джазе.

Регтайм (*«рваный ритм», т.е. синкопированный ритм. Скорее всего, название «регтайм» родилось из слияния ассоциаций, связанных и с менестрельным танцем, и с насмешкой, и с синкопированием*) – фортепианный жанр последней четверти 19 века, возникший под воздействием народной афро-американской музыки.

С его приходом открылся новый путь в американском искусстве рубежа 19-20 веков, оказавший огромное влияние на джазовую культуру 20 века.

Одна из главных черт регтайма — его мгновенное массовое распространение.

В 90-х XIX века мир еще не знал ни радио, ни магнитофона, ни телевидения. Тем не менее буквально каждая появившаяся удачная пьеса в стиле регтайм уже на второй день звучала в другом городе страны, иногда даже на отдаленной территории.

Регтайм был музыкой, всецело предназначенной для фортепиано

Почему же проводником регтайма стало фортепиано? Суть дела в том, что фортепиано было самым распространенным, самым «домашним», самым доступным инструментом Америки той эпохи. Музыкальная жизнь «одноэтажной Америки» была сосредоточена в гостиных, небольших, уютных, мещанских салонах. В домах благополучных горожан орган и фортепиано издавна утвердились как бытовые инструменты.

Могучим посредником между композитором и публикой стал «странствующий пианист» («itinerant pianist») — явление столь же характерное для Америки 90-х годов, каким был «бродячий театр» менестрелей для предшествующих поколений.

За несколько лет появился легион белых и черных исполнителей. Их мастерство исполнителей непрерывно совершенствовалось. На протяжении ряда лет проводились пышные публичные конкурсы, стимулировавшие развитие виртуозности.

Но возникли новые посредники между публикой и новорожденным искусством. Среди них значительную роль играло **механическое фортепиано (пианола)**.

Слайды № 38 – фото пианола, фонографа

Пианоле отдавали предпочтение перед «живым» инструментом, так как она несла в домашний быт новую музыку не в любительском, а в **первоклассном исполнении**. В ее репертуаре регтайм занимал огромное место. Ритмическая точность и жесткость регтайма сравнивали с механической игрой пианола. Не случайно исполнительский стиль регтайма часто характеризовали как механический.

К содержанию

Усовершенствованный фонограф также сразу включился в процесс распространения регтайма.

В какой среде сформировался регтайм?

Формирование страны закончилось. «Движение на Запад» уже отошло в прошлое.

В 90-е годы дети отцов-пионеров стали процветающими дельцами. Их жизнь, подчиненная погоне за прибылью, была вместе с тем пронизана острой потребностью «веселиться».

Как ответ на эту потребность в юго-западных районах страны возникло множество заведений, готовых удовлетворить эту потребность нового обывателя.

Юго-западные районы США запестрели десятками и сотнями домов терпимости и притонов, игорных клубов и дешевых баров, танцплощадок и бурлескных шоу.

Этот своеобразный мир, известный в Америке под названием «**спортинг**» («sporting life»), или «ночной жизни» процветал здесь во всю силу. И именно здесь находили применение своему искусству тысячи талантливых музыкантов. И видное место среди них занимали негры.

Музыканты не ограничивались обслуживанием клиентуры. После того как «гости» расходились и красные огни гасли, они собирались в задних комнатах и музицировали для себя. В этих предрассветных импровизациях, ставших постоянной практикой, шли интенсивные художественные искания, появлялись на свет новые музыкальные виды и жанры.

Все крупные джазмены 20-х годов в тот или другой период своей карьеры играли в этих заведениях.

Иначе говоря, для регтайма, блюза и джаза «**подвальный мир**» был **музыкальной лабораторией творческих исканий**, каким в Европе были соборы, аристократические дворцы, городские оперные театры.

На многие годы регтайм в сознании консервативно настроенных современников отождествляется с духом проституции и наркомании, разврата и хулиганства.

В моральном отношении он был «вне закона». Однако в наши дни поклонники регтайма специально подчеркивают его целомудренный характер, ярко ощутимый на фоне блюза, новоорлеанский джаза, коммерческого эстрадного джаза, буги-вуги.

Слайды: № 39 – Скотт Джоуплин

Создателем классического регтайма является **Скотт Джоуплин** - (1868-1917

- *афро-американский композитор и пианист, автор 44 регтаймов, среди которых знаменитый «Регтайм Кленового листа». Регтаймы Джоуплина отличаются строгой упорядоченностью формы, целомудренным обликом. Джоуплин относился к регтайму не как к дивертисменту преходящего значения. Для него это было Искусство с большой буквы.*

Жизнь и творчество Джоуплина являются иллюстрацией становления этого жанра.

Биография С. Джоуплина

Джоуплин был связан с клубом, носящим название «Кленовый лист», в городе Седалия, штат Миссури (юго-восток).

Улица, на которой он помещался, Ист Мэйн Стрит была главным «рассадником порока» в городе. Днем в ней функционировали торговые предприятия. Когда же после захода солнца магазины закрывались, вступало в силу веселье «ночной жизни». В каждом из заведений обязательно было фортепиано, на котором играли и импровизировали музыканты. Нередко хозяин клуба и композитор-исполнитель совмещались в одном лице. Подобная ситуация стала в высшей степени характерной для американской предджазовой и джазовой культуры вообще.

К содержанию

Не один талантливый музыкант, связанный с Ист Мэйн Стрит превратился в алкоголика, распутника, наркомана, прежде чем успел реализовать свои творческие возможности.

Но Джоплин с самого начала возвышался над окружавшей его средой. У него были ясно осознанные идеалы и художественные цели, отличающие его от большинства его собратьев. Джоплин уникален уже в том, что успел в ранние годы получить некоторое подобие европейского музыкального образования и свободно мыслить в рамках европейского музыкального языка.

Мечтой его жизни было создание произведений в высоких «оперно-симфонических» жанрах, которые основывались бы на регтайме. Еще до знаменитого «Кленового листа» он сочинил миниатюрный балет на тему регтайма — «Ragtime Dance» («Танец в стиле регтайма») для камерного оркестра в духе раннего классицизма. Его постановку он осуществил в 1899 году на гонорар от своей знаменитой пьесы.

Некоторое время спустя появилась его первая опера «Почетный гость» («The Guest of Honour»), опубликованная в 1903.

Последние десять лет своей жизни Джоплин посвятил своему главному творческому замыслу — опере «Тримониша» («Тримониша»).

Трагедией жизни этого высокоталантливого черного композитора было несоответствие между его духовными устремлениями и пониманием обществом. При жизни его музыка воспринималась афроамериканской общиной как «слишком белая», а белыми — напротив, как «слишком чёрная». Джоплин получил признание лишь после смерти.

Джоплин и его последователи — Джемс Скотт и Джозеф Лэм вошли в историю регтайма как основатели его первой и самой значительной школы.

Слайд № 40 –фрагмент из х/ф «Скотт Джоплин» (реж. Д. Каган, 1977г.)

Музыкально-выразительная система регтайма

1. Первое место принадлежим **ритмическому началу**. Все другие стороны выразительности регтайма ушли на второй план. Поколение, выросшее на рубеже двух веков, было ошеломлено им:

*«Белому слушателю 90-х годов, воспитанному на ритмах европейской музыки... или популярных аранжировках народных мелодий, регтайм казался густо синкопированным, буквально шокирующим своими ломаными ритмами и сдвинутыми ударами».**

Синхронность двух контрастных ритмических пластов - **эффект «качания»**, как бы балансирование сознания слушателя между двумя ритмическими плоскостями (что рождало сложный психологический эффект — целостности и раздвоенности),

*- Конен В. Рождение джаза. – 2 изд. – М.: Сов. композитор, 1990

одна из которых **равномерная маршеобразная двухдольности** в басах на $\frac{4}{8}$, а другая в верхнем голосе основывалась на четко очерченных **кратких синкопированных мотивах** (знакомый нам мотив кекуока, который подвергался сложнейшему варьированию). Возникает ясная ассоциация с бесконечным варьированием па у менестрельных танцоров и ритмами в импровизациях банджоистов.

Новое в ритмической структуре регтайма:

- ослабление сильной доли и сдвиг акцента к слабым долям («off beat»);
- разрыв ритмического узора посредством пауз («break»);
- неожиданная остановка в регулярном движении, в том числе и в басах («stoptime»);

К содержанию

- повторение одного и того же мелодического мотива на видоизмененном ритмическом мотиве.

2. Фортепианный стиль регтайма

Регтайм неотделим от полутоновой темперации фортепиано; он задуман в ее рамках и не может отклоняться от нее. Этим подчеркивался разрыв с традицией афро-американского вольного («грязного») интонирования.

Пианизм регтайма тесно связан с духом и стилем менестрельного шоу: блестящая виртуозность, неотделимая от танцевальных и инструментальных номеров менестрельных комедий; господство юмора; объективность выражения, лишенная открытой эмоциональности; мелодии менестрельных банджоистов.

Приемы игры на банджо были перенесены в сферу фортепианных звучаний:

- громкое, грубоватое, динамичное, рассчитанное на мгновенное восприятие самой широкой аудиторией. Впервые в истории **фортепиано** трактовалось как инструмент, преимущественно **ударный** (перкуссивный).

3. Форма «классического» регтайма проста, элементарна и восходит к бытовой музыке США конца века: к маршу для духового оркестра, к польке, кадрили.

Регтайм — не более чем попури - «медли» - последование 4-5-и самостоятельных контрастируемых друг с другом тем, каждая из которых обязательно укладывается в 16-тактовое построение. Все вместе они организованы в два ясных раздела:

I раздел II раздел (трио)

AA BB A CC DD BB

Слайд № 41 – обложка нот, схема и аудио С. Джоуплин. «Регтайм Кленового листа»

Образцы тематизма и структуры регтайма (из «Кленового листа»)

Первый эпизод А



Второй эпизод А'



Третий эпизод В



К содержанию



Первая тема А, в манере двухдольного марша (или тустепа), даже содержит интонационный намек на фанфару.

Вторая тема В — сходного характера, но еще более подвижная, как бы парящая.

Третья С - контрастирует с музыкой первого раздела большей мелодичностью.

Четвертая тема D - как динамическая вершина пьесы.

Этот эффект нарастания к концу получил впоследствии у музыкантов джаза термин «возвращения домой» («**coming home**»).

Гармония в регтайме в целом простейшая, лежит в рамках гармонического стиля менестрельных банджоистов.

Слайд № 41 - слушать С. Джоплин. «Регтайм Кленового листа»

Слайд № 42 – фото Джери Ролл Мортон. Аудио «The Finger Breaker»
(«Виртуозная пьеса»)

Джелли Ролл Мортон - (1885 – 1941)- один из самых выдающихся музыкантов регтайма и раннего джаза, американский джазовый пианист, певец, руководитель оркестра «Red Hot Peppers» (красные горячие перцы). С 1902 года выступал как пианист в увеселительных заведениях Нового Орлеана. Именно он осуществил переход от регтайма к джазовому стилю. Мортон создал высоко оригинальный стиль, в котором синтезировал фольклор чуть ли не всего мира (Африки, Вест-Индских островов, Португалии, Испании, Франции, Англии и др.) с ультрасовременными афро-американскими жанрами регтайма и блюза. Его пьесы: «The Naked Dance» («Оголенный танец»), «Kansas City Stomp» («Пляска города Канзас»), «The Finger Breaker» («Виртуозная пьеса») и другие — кульминационная точка в эволюции регтайма предджазовой эпохи.

«Не жалоба и не оргия. Здесь нет ни следа печали, неистовства, экстаза... Перед нами замаскированная под невозмутимость ирония, которая исключает личные переживания. Музыка яркая, жесткая, упрямо бодрая, неисправимо веселая. В ее механическом облике есть даже нечто элегантно-заставляющее вспомнить негра-дэнди в кокетливо сдвинутом на бок канотье».*

Слайд № 42- слушать Дж. Р. Мортон. «The Finger Breaker»

*- Конен В. Рождение джаза. – 2 изд. – М.: Сов. композитор, 1990

Велико влияние регтайма на творчество композиторов 20 века.

**Слайд № 43 – фото Пауля Хиндеминта,
аудио «Регтайм» из фортепианной сюиты «1922»**

Пауль Хиндемит (1895— 1963) — немецкий композитор, альтист, скрипач, дирижёр, педагог и музыкальный теоретик.

К содержанию

Фортепианная сюита «1922» - произведение саркастическое, полное ядовитой иронии, запечатлевшее жизнь большого города (в название Хиндемит выносит год написания произведения, что делает его документальным).

Город 20х годов - его улицы, утопающие в суете людей и машин, мир цирков, кабаре, мюзик-холлов, кружащийся в ритмах модных танцев. Хиндемит остро, точно и лаконично формулирует саму суть городской жизни: *«где-то за фейерверком эксцентрики, гротеска, эпатажа (1.Марш, 2. Шимми, 5.Регтайм), под ворохом банальностей (4.Бостон), тихо звучит одинокий голос человека, потерянного в бурном потоке будней мегаполиса (5. Nachtstuck).»*.

Финальный Регтайм беспощадно сметает любые намеки на сентиментальность. Автор дает следующие пояснения к исполнению этой пьесы:

«Забудь обо всем, чему тебя учили на уроках фортепиано. Не раздумывай долго о том, четвертым или шестым пальцем ты должен ударить dis. Играй эту пьесу стихийно, но всегда строго в ритме, как машина. Рассматривай рояль как интереснейший ударный инструмент и трактуй его соответствующим образом».

Слайд № 43 – слушать П. Хиндемит. «Регтайм» из фортепианной сюиты «1922»
Слайд № 44 – фото И. Стравинского, цимбалы, аудио И. Стравинский. «Регтайм для 11 инструментов»

Игорь Федорович Стравинский – (1882- 1971) — русский композитор, дирижёр и пианист. Один из крупнейших представителей мировой музыкальной культуры XX века.

«В 1918 г., вернувшись из гастрольного турне по Америке, Эрнест Ансерме привез мне связку нот регтаймов. С этими пьесами перед глазами я сочинил регтайм для «Истории солдата» и «Регтайм» для одиннадцати инструментов».

«Я начал «Регтайм» для одиннадцати инструментов в октябре 1918 г. и закончил в то утро, когда был заключен мир. Помню, сидя за цимбалами в моей мансарде в Морж, как Маргарита за прялкой, я стал замечать какое-то жужжание в ушах. Я спустился на улицу, и оказалось, что этот шум слышат все – он был вызван пушечной стрельбой на французской границе, возвестившей конец войны».

«Я сочинил Регтайм на цимбалах, и весь ансамбль группируется вокруг их звучания, напоминающего пианино в бардаке». *

Регтайм для 11 инструментов (1918 г) –для двух деревянных инструментов и трех медных духовых, четырех смычковых, комплекса ударных и цимбал.

Слайд № 44 – слушать И. Стравинский. «Регтайм для 11 инструментов»

Слайд № 45 – фото А. Светличного, аудио А. Светличный. «Регтайм»

Антон Светличный - композитор из Ростова-на-Дону. Участник нескольких рок-, поп-, металлических и джазовых проектов местного значения. Член группы композиторов "Сопротивление материала" (СоМа). Преподаватель Ростовской консерватории и Ростовского колледжа искусств.

Слайд № 45 – слушать А. Светличный. «Регтайм»

*- И. Стравинский. Диалоги /Воспоминания. Размышления. Комментарии. – М.: Музыка, 1971

Буги – вуги (англ. **Boogie Woogie** – подражание джазовым звукам) - еще один фортепианный стиль, появившийся в конце XIX века, как ответвление рэгтайма, но отличающийся от него техникой исполнения.

К содержанию

Его представляли тысячи музыкантов-самоучек, нашедших свои способы извлекать музыку из «волшебного ящика».

Первоначально это были афроамериканцы, игравшие вечерами для развлечения бедняков, обычно в большом амбаре (или под каким-нибудь навесом), превращённом в кабаре, куда приходили выпить и потанцевать после трудового дня. А также в недорогих кафе типа «хонки-тонк», в барах типа «barrelhouse» и прочих местах, где развлекали публику на вечеринках и приёмах.

Как правило, игра пианистов не блистала совершенством, т.к. большинство из них впервые село за фортепиано случайно, на какой-нибудь вечеринке.

Публика требовала от них подходящей для танцев чётко ритмичной музыки, которая брала начало в негритянской народной традиции. Пианисты играли преимущественно блюз. Причём пианисты играли блюз быстрее и ритмичнее, так как они аккомпанировали танцорам. В результате создали неповторимый колоритный **стиль буги-вуги**.

В остальном блюз остался прежним:

- блюзовая форма (12-и тактовый период)
- блюзовая последовательность аккордов (чередование аккордов I, IV, V ступеней) с остинатным повторением.

Визитная карточка этого стиля – повторение ритмических фигураций в левой руке, которое создает пульс всей пьесы - восемь ударов в такте - **«гуляющий бас»**.

Левая рука пианиста постоянно находилась почти на одном месте клавиатуры. Для этого не требовалось никакой бриллиантовой пассажной техники — главное заключалось в безошибочном чувстве ритма и физической силе.

Слайд № 46 – примеры ритмических рисунков для левой руки:



Правая рука музыканта не зависела от того, что играет левая. Она обыгрывала простые, но ритмизованные мотивы, либо энергично высекала аккорды.

Лавина грохочущих звуков говорила о том, что никакой техникой классического типа добиться подобного эффекта невозможно.

К числу наиболее популярных джазовых исполнителей, сделавших наибольший вклад в развитие буги-вуги относятся: Джей Макшени, Пайнтоп Смит (В 1928 году вышла запись самой известной пьесы в этом стиле - «Pine Top's Boogie Woogie»), Альберт Аммонс, Джимми Янкей, Джо Салливан.

[К содержанию](#)

Слайд № 47 – фото Дж. Макшенна, аудио «Vine street Boogie»

Джей Макшенн (1916 — 2006) — джазовый и блюзовый пианист, вокалист, композитор, руководитель оркестра.

Слайд № 47 – слушать Дж. Макшенн. «Vine street Boogie»

В середине 1930-х годов темп композиций всё время убыстрялся, и буги-вуги видоизменился в танец. А в 1938 – м его танцевали по всей Америке.

В конце Второй Мировой войны американские солдаты привезли Буги-Вуги в Европу. Европейские танцмейстеры посчитали его дикарским: партнер то отбрасывает партнершу, то привлекает к себе, то заставляет проскользнуть по полу. Но танец имел успех у публики и после долгих споров был принят в европейских танцзалах.

Музыкальный размер – 4/4. Темп — от быстрого до умеренно быстрого. Для танца характерны переступания с ноги на ногу в, так называемом, двойном ритме (Дабл-Тайм) и элементы эксцентрики.

Слайд № 48 – смотреть видео танец «Буги-вуги»

Список литературы

1. И. Стравинский. Диалоги /Воспоминания. Размышления. Комментарии. – М.: Музыка, 1971;
2. Козлов. А. История джаза. Истоки. – М., 2007, тип носителя: Audio CD;
3. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. – М.: Радуга, 1984;
4. Конен В. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. – М.: Музыка, 1965;
5. Конен В. Рождение джаза. – 2 изд. – М.: Сов. композитор, 1990;
6. Мошков. К. Блюз. Введение в историю. – СПб: Планета музыки, 2014;
7. Овчинников Е. История джаза: учебник в 2 вып. Вып.1 – М.: Музыка, 1994;
8. Панасье Ю. История подлинного джаза. – Л., 1982.

Лоскутов В.Б, Лоскутова Н.А.

Материалы по организации самостоятельной работы студентов по МДК 03.01 Вокальный класс

(внеаудиторная домашняя работа)

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Материалы направлены на самостоятельное систематическое и последовательное развитие основных качеств певческого голоса и вокальных навыков студента. В вокальной педагогике известно, что гибкость и подвижность голосов необходимо постоянно развивать и поддерживать, так как эти качества могут легко потеряться при несистематических занятиях. Данные материалы помогут студентам педагогического колледжа в их самостоятельной работе при подготовке к занятиям в вокальном классе. Адресован студентам отделения музыкального образования педагогических колледжей для самостоятельной подготовки к освоению междисциплинарного курса «Вокальный класс». Рекомендуются также преподавателям вокала и учителям музыки.

Пояснительная записка

Самостоятельная работа становится действенным средством в вокальном обучении только тогда, когда она проводится систематически и организована в четко продуманную систему знаний. Необходимым условием целенаправленной работы по развитию вокальных и интеллектуальных способностей личности студента является организация

К содержанию

его собственной учебно-воспитательной деятельности. Деятельность при этом определяется как самостоятельная деятельность, дающая личностно-значимый результат. Материалы предназначены для организации самостоятельной работы студентов по МДК «Вокальный класс». Одной из основных задач ДЦК Вокала является подготовка студентов к практической деятельности. В процессе обучения они должны овладеть глубокими и прочными основами научных знаний, научиться применять их на практике. Между тем хорошо известная истина, что человека невозможно чему-нибудь научить, если он сам не будет учиться, если он не овладеет умением самостоятельного добывания знаний. Эти умения играют решающую роль в развитии личности, ибо такое развитие не одномоментно, а протекает на протяжении всей жизни.

Материалы дополняют содержание междисциплинарного курса «Вокальный класс» программы профессионального модуля «Педагогическая

музыкально-исполнительская деятельность» специальности 53.02.01 «Музыкальное образование». Обучение в классе сольного пения носит практический характер. Воспитание певческого навыка требует частых систематических упражнений, особенно в фазе его формирования. Каждое упражнение сопровождается методическими комментариями к его использованию, что позволяет фиксировать внимание студента на конкретных вокально-педагогических задачах.

Материалы способствуют формированию у студентов навыков самостоятельной работы в поиске интересной дополнительной информации, анализе вокальных произведений, приобретению собственной профессиональной лексики и педагогического стиля общения; учат самостоятельно ориентироваться в различных комплексах упражнений при обучении пению в различных возрастных группах и различных типах образовательных учреждений. Помогают планировать подготовку к аудиторным занятиям, пользоваться справочной литературой. А также владеть методикой определения интонационно-ритмических и художественно-исполнительских трудностей, заложенных в вокально-педагогическом репертуаре.

В материалах изложены самые необходимые сведения о развитии голоса, дыхании, звукообразовании, дикции, основанные на последних научных данных (работы Л. Дмитриева, В. Морозова, Н. Орловой, Т. Овчинниковой и других). Здесь же студент найдет советы по организации самостоятельной работы над голосом, рекомендации по анализу вокальных произведений, дыхательной гимнастике и работе с вокальным словарем И. Кочневой, А. Яковлевой.

Упражнения могут оказать студентам содействие полноценному развитию голоса, подобраны с учетом психофизиологических особенностей подросткового и юношеского возраста. Предложенные задания дают свободу выбора студенту в организации своей самостоятельной деятельности, использовании тех упражнений, которые эффективно решают проблемы голосообразования при подготовке к уроку, применения их на педагогической практике. Решают вопросы овладения техникой вокального пения, способов развития дыхания; звукообразования; видов звуковедения; сглаживание регистров; филировки звука; проблем связанных с интонацией и т. д. Так же даны задания, выполняемые в письменной форме.

Данные материалы содержат комплекс упражнений для работы с детьми дошкольного и школьного возраста. Могут быть использованы для разработки конспектов музыкальных занятий и уроков музыки в школе.

Самостоятельная работа становится действенным средством в вокальном обучении только тогда, когда она проводится систематически и организована в четко продуманную систему знаний и проводится под контролем преподавателя. Строгий контроль педагога необходим во время ежедневных самостоятельных занятий певца для того, чтобы правильное звучание его голоса стало постоянным явлением. Совершенно необходим самоконтроль студенту и в минуту эмоционального подъема. «Иначе искусство может

К содержанию

превратиться в дилетантизм, чувство - в настоящие слезы, артистический, художественный темперамент – в физиологический» (А. В. Нежданова).

ПМ «Педагогическая музыкально-исполнительская деятельность»
Раздел ПМ I. Овладение основами вокально-исполнительской деятельности
Самостоятельная работа при изучении раздела
Тема 1. Подбор, выполнение упражнений для формирования и развития
вокально-технических навыков.

Методические указания к самостоятельной работе

Форма СРС: практически освоить различные вокальные упражнения (игра упражнений на фортепиано во всех тональностях, в мелодическом исполнении и с гармонической поддержкой).

Цель: определить цели и исполнительские задачи каждого вокального упражнения, исполнить упражнения голосом с сопровождением и без.

Задания:

1. Составить начальный комплекс вокальных упражнений.
2. Сочинить несколько попевок для вокальной работы с детьми.

Вопросы для самоконтроля:

Что такое вокальное упражнение. Виды вокальных упражнений. Три компонента упражнения. Цели и задачи вокальных упражнений. Методические установки распевания. Основные принципы организации вокальных упражнений. Начальный комплекс вокальных упражнений. Виды вокальных упражнений. Попевка как основной метод в вокальной работе с детьми. Примеры подбора вокальных упражнений. Значение пения без сопровождения.

Форма отчетности:

Письменная работа в нотной тетради. Игра вокальных упражнений на фортепиано.

Литература:

1. Абдулов, А. А. Джазовые распевки: учебное пособие / А. А. Абдулов. – Санкт-Петербург, 1998.
2. Егорычева М. Упражнения для певца-любителя. – М.: Музыка, 1967.
3. Левина Е. Вокальные упражнения. Учимся петь и аккомпанировать: Хрестоматия педагогического репертуара / Е. Левина – Ростов на Дону: Изд.: Феникс, 2008.
4. Ровнер В. Вокально-джазовые упражнения для голоса в сопровождении фортепиано / В. Ровнер – Москва: Изд.: Нота, 2006.
5. Сафронова О. Л. Распевки. Хрестоматия для вокалистов + CD. Учебное пособие / О. Л. Сафронова – Москва: Издательство: Лань, Планета музыки, 2009.

Вокальные упражнения

Распевание голоса

Цель упражнений — вооружить студента техническими приемами, которые помогут ему выразительно исполнять сочинения различные по характеру и степени трудности. Упражнения расширяют диапазон певца, вырабатывают интонационные навыки, развивают технику (например, пение в быстром темпе, гаммы и т. д.). Наконец, в значительной мере они направлены на то, чтобы воспитать единую манеру пения.

Перед тем, как предлагать студенту спеть упражнение, педагог должен всегда поставить определенную вокально-техническую задачу. Необходимо, чтобы студенты знали, как надо спеть данное упражнение. Не менее важно также, чтобы они могли понять, хорошо или плохо спето упражнение, и если плохо, то в чем ошибка. Правильная оценка преподавателем выполненного задания обязательна.

К содержанию

Несколько слов о *распевании*. Распеванием в собственном смысле можно назвать такие упражнения, которые даются перед выступлением или перед репетициями главным образом для того, чтобы приготовить или, как говорят, «разогреть» голосовой аппарат студентов для работы. Поэтому распевание не должно занимать много времени, чтобы преждевременно не утомить певца. Его главная задача — настроить голос перед пением. Примерно так же поступает и скрипач. Он тщательно настраивает инструмент, берет ряд созвучий, внимательно проверяет каждую струну и, подготовленный таким образом к исполнению, начинает играть. Процесс, подобный этому, происходит и у вокалиста.

Начинать распевание рекомендуется со звуков в среднем регистре, находящихся в примарной зоне. Это даст возможность выполнить упражнение без всякого напряжения в голосе, неизбежного при пении в крайних регистрах. Известно, что студенты излишне часто пользуются при пении грудным регистром. Поэтому для воспитания навыка осторожного использования грудного регистра рекомендуется пение звукорядов (четырёх или пятиступенных) сверху вниз, чтобы на всех нотах сохранялась высокая позиция.

Итак, упражнения могут либо исполняться вовремя распевания, либо предшествовать разучиванию произведения. В распевание вводятся, как правило, упражнения, способствующие воспитанию навыков, имеющих значение для повседневной практической работы. Например, на точность интонирования той или иной ступени лада, интервала, аккорда, на «сглаживание» регистров, на развитие диапазона и т.д.

Несколько советов для начала занятий упражнениями

Указания Глинки: при упражнениях "тянуть звук, не сбавляя силы". "Первоначальные упражнения надо петь полным голосом, естественно, без усилий, не изменяя гласной и с одинаковой силой".

Старые учителя пения рекомендовали для начала использовать звук "а", потому что при этой гласной больше вероятности, что гортань будет спокойно опущена, глотка раскрыта, расширена и мягкое небо приподнято.

Конечно, все очень индивидуально. Часто бывает, что начинающему спеть звук "а" очень трудно. Легче атакуются гласные "о" или "у". Педагог Витт советует "найти удобно формирующуюся и хорошо звучащую гласную и от нее строить голос, стараясь ощутить "место звука".

Глинка называл это так: "Петь сначала легко берущиеся звуки". (Школа примарного тона).

Конечно, в дальнейшей работе надо использовать все гласные, чтобы в пении при чередовании в тексте разных гласных и согласных звук оставался ровным и, по возможности, красивым. Ровность звука не должна зависеть от преодоления музыкальных интервалов, от изменения гласных и согласных. Все гласные должны иметь одну вокальную форму. Согласные не должны вырывать гласный звук из его вокального гнезда, они должны быть легкими и четкими в произношении и не прерывать поток гласных. Именно на упражнениях приобретается навык пения звуком красивым и ровным по силе, качеству и тембру. Непрерывность и ровность красивого звучания голоса - основа художественной ценности пения. Достигается эта ровность, легатность звука совершенствованием стабильности и скоординированности процессов дыхания и атаки звука.

Несколько первоначальных вокальных упражнений

Правильное, ясное формирование различных гласных. Среди упражнений Гарсиа и Ламперти для начинающих есть такое: на одной ноте петь слова "amma mia". Очень хороша для начинающих согласная "л". На одной ноте или на маленьких узких интервалах петь слоги: ла, лэ, ли, ло, ля, лу, ло. Проверить свою физическую и психическую готовность к занятиям. Поем слог: "ва", "ма" или "да". На удобной tessiture взять один звук и держать его, пока есть дыхание (не "выжимать" дыхание до конца). По мере ослабления звука усиливать подачу дыхания. Следить за красотой и ровностью звука. Не

К содержанию

уствовать дыхательно, иначе будет дрожать голос. Это упражнение помогает почувствовать певческое дыхание, отрабатывать ровность звука, его красоту. Проверить в действии все процессы вокальной координации. Петь на одной ноте одну гласную сначала forte, затем piano. Внимание - на ровности и качестве звука, на контроле за подачей дыхания. Дыхание подается ровно, активно, без толчков - legato. Контролировать правильное положение корпуса при пении, следить за развернутой грудью, свободной гортанью. На одной ноте петь все гласные (а, э, и, о, у; а, о, э, и, у), не торопясь, на одном дыхании. Контролировать качество звука, его ровность. Последовательность гласных указана не случайно. Этот порядок гласных обеспечивает удобство артикуляции, стабильность, ровность звука, исключая те случаи, когда на "а" гортань зажата. В этом случае надо начинать с удобной гласной; исходя из этих сложностей многие педагоги категорически против пения вокализов сольфеджио, особенно на раннем этапе обучения, так как внимание поющего направлено в другое русло, что отражается на качестве звука. Напевание (мычание) звука "м", чтобы привыкнуть к правильному положению корня языка. Открыть рот, затем мягко сомкнуть губы и длительно тянуть звук "м". Должно быть дрожание и щекотание на поверхности губ. Если корень языка поднят, то этого ощущения нет. Пение на одной ноте слогов: "ма, мэ, ми, мо, му". Неторопливый темп. Первый звук "м" произносится способом мычания (как в предыдущем упражнении), а затем последующий гласный звук в ту же область (в верхние зубы) с тем же объемом и округлостью. Следите за естественностью рта, свободой гортани, проточностью дыхания.



М м м м

Ми мэ ма мо му

"ma-mma-mi-a"

Лё лё лё лё лё

ло ло ло ло ло

1. Для становления гласной на длительных нотах по М2 вверх-вниз в пределах Ч4



Ле ле ле ле ле

2. Для точности б2-по м2 вверх-вниз в пределах Б6



Ле ле ле ле ле



Ле ле ле ле ле Ле ле ле ле ле

3. Для становления гласной на коротких нотах. Упражнение усложняется. По М2 вверх-вниз в пределах Ч5.

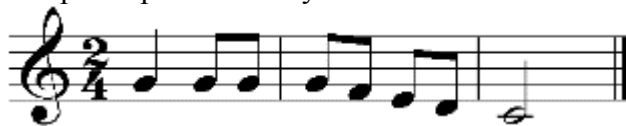
К содержанию



Рэ рэ рэ рэ рэ

Зо зо зо зо зо

4. Упражнение исполнять певуче, собранным звуком, ставя на опертое дыхание. Стремиться к сглаживанию регистров и ровности звука.



По М2 вверх-вниз в пределах Ч5.

Лё лё лё лё лё лё лё лё



Ля ля ля ля ля ля ля ля ля

5. Для выработки начальной кантилены петь все legato, без толчков. Б3 по м2 вверх-вниз в пределах бб.



Ло ло ло ло ло

Ро ро ро ро ро

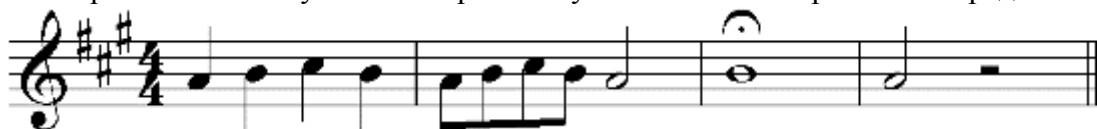


Ло ло ло ло ло ло ло ло ло

Ро ро ро ро ро ро ро ро ро

Зо зо зо зо зо зо зо зо зо

6. Для работы над подвижностью и беглостью голоса берутся в начале очень простые упражнения и поются сначала в очень спокойном темпе и ограниченном количестве, чтобы не утомлять гортань. Основной принцип в этой работе: точность интонации, отсутствие подъездов, скольжений, все четко, точно, ритмично. Сначала - гаммы в диапазоне октавы; если страдает четкость, то добавляются слоги да-да-да. или ла-ла, та-та. Для выработки певучести; стараться искать лучшее тембровое звучание по М2 вверх-вниз в пределах Б3.



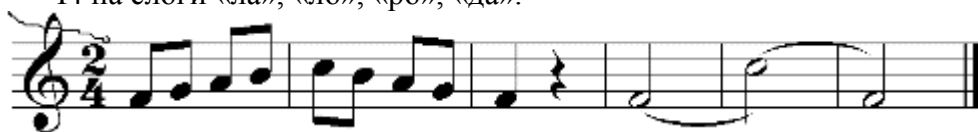
Ла ла ла ла ла-ла-ла-ла ла ла ла

7. На каждую ноту петь слоги «ла», «ре» или «зо». По М2 вверх-вниз в пределах М3.

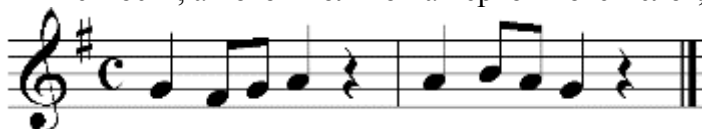


К содержанию

13. Упражнение на portamento. Надо коснуться всех нот, разделяющий интервал, скользя от одной ноты к другой легко и изящно. По М2 вверх-вниз в пределах Ч4 на слоги «ла», «ло», «ро», «да».



14. Упражнение помогает ощутить опору, "выдвигает вперед" звук. Пение несложных хроматических упражнений на удобный слог (диапазон квинты, терции). Сначала произносить слог на каждой ноте, чтобы выработать точность и четкость, а потом только на первой ноте - слог, на последующих - гласную.



А а а о о о о а

Упражнения на дыхание.

Дыхание - как бы педаль, связывающая звуки вместе. Все упражнения необходимо петь предельно legato. Кантилена - умение плавно переходить от одной ноты к другой, без толчков, без перерывов в дыхании. Это можно сравнить с ожерельем, где бусины нанизаны на нитку одна за другой, или с игрой скрипача, когда смычок плавно идет по струнам, рождая мелодию. Для начальной работы над legato и кантиленой надо брать простые упражнения и произведения, напевные, в спокойном темпе.

Вот что о ровности и легатности звука говорил М.Гарсиа: "При переходе от одного слога к другому, с одной ноты на следующую нужно тянуть голос без толчков и ослабления, как будто все построение составляет только один ровный и продолжительный звук. Нужно строго сохранять на всех нотах одинаковый тембр, а также одинаковую силу и качество звука". Ровность тембра создается единообразием работы гортани. Относительно пения forte и piano советует педагог Витт: "Обучающимся пению необходимо помнить, что сила голоса легко опережает свободное управление им. Создавая наилучшие условия для хорошего звучания, певец как бы "растит" свой голос, а не выгоняет его силой. Никогда не надо форсировать звук". Для каждого голоса forte и piano должны быть индивидуальны. Никогда не надо забывать итальянскую поговорку: "Нужно петь процентами своего голоса, не пользуясь капиталом". Результат хорошей вокальной "школы" - это когда мышечный автоматизм в пении проходит через слуховой "контроль" поющего. Надо с самых первых упражнений учиться слушать свой голос, уметь его воспринимать критически, но и уметь его любить, как нежное растение, растить, оберегать, любоваться - тогда голос зазвучит, заблестит. Работу надо начинать буквально с одной ноты, но она должна отвечать всем требованиям вокала.

Вибрация. Губы плотно сжатые, через них выходит озвученный выдох. (Упражнения из методики ФРМГ В. В. Емельянова.)

1. Упражнения хорошо воспринимаются студентами без музыкальной подготовки, студентами с неверной интонацией. По М2 вверх-вниз в пределах Ч5.



Бр.....

2. Упражнения усложняются, вибрация пропеваается в пределах Ч5.



К содержанию

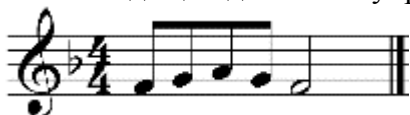
Бр.....

- Упражнение на дыхание и контроль интонации. Продувание. Губы плотно сжаты, вытянуты вперед. По М 2 вверх-вниз в пределах Ч 5.



Бу.....

- Упражнение усложняется, на верхнем звуке мгновенно открывается рот и звучит гласная «о», затем губы мгновенно приходят в первоначальное положение и в нисходящем движении упражнение пропеваётся на продувание.



Бв—а-ву----

- Упражнение видоизменяется: восходящее движение на продувание, нисходящее-на гласную «А». По М 2 вверх-вниз в пределах Ч 5.



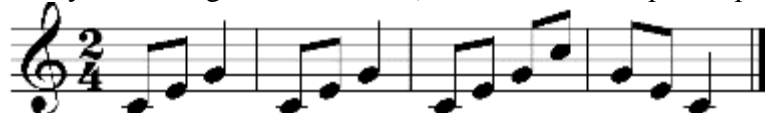
Ву...а...ву....

- Упражнение на продолжительное дыхание, преследует экономное расходование воздуха. Следить за интонацией в нисходящем движении.



Ла.....а....а.....а.а.а...а.....а.....а

- Упражнение нацелено на развитие дыхания, высокую позицию; петь легким ровным звуком на legato диапазоне, постепенно его расширяя.



Я-я-я Я-я-я Я-я-я Я-я-я

- Требования см. выше. Упражнение выполняется на стакато.



Я-я-я Я-я-я Я-я-я Я-я-я

- Малое арпеджио. Петь протяжно на legato, избегая резких тембровых скачков, постепенно округляя звук по мере повышения звуковой линии, не забывая про тембровую окраску голоса.



Ля.ля.ля.ля.ля.ля.ля.ля.ля-ля-ля-ля....ля

- Петь, удерживая звук «на губах», не проваливая его в затылок. (Упражнения из методики ФРМГ В. В. Емельянова.)

К содержанию

Свободное положение нижней челюсти, язык не зажат, находится на нижней губе. В этом положении звучат слоги «фа-фы-фа» 3, 2, 1ст. вниз, портаменто вверх на Ч8, на верхнем звуке слог «о», затем вниз портаменто на слог «у». При исполнении слога «у» нижняя челюсть не поднимается вверх.



Фа-фы-фа- о- у

11. Единая манера формирования гласных «а» и «о». Свободный, не зажатый язык располагается на нижней губе и в таком положении пропеваются слоги «фа-о». По М 2 вверх-вниз в пределах М 3. Плавное соединение секунд.



Фа-о фа-о фа-о

1. Свободный язык на нижней губе, пропеваются слоги «фа», «фы», «фа». Каждый новый слог берется на отдельном дыхании и остатки воздуха каждый раз сбрасываются. (Активизация мышц, участвующих в дыхании). По М 2 вверх-вниз в пределах М 3.



Фа-х фы-х фа-х

2. В быстром темпе пропеть троекратно. По М 2 вверх-вниз в пределах М 3.



Фа фы фа Фа фа Фа фы фа

Упражнения на контроль интонации

1. Недостаточно чистая интонация у певца может быть либо при отсутствии координации, вокальном неустройстве, либо при плохо развитом слухе. И то, и другое развивается при непрерывном контроле со стороны и сознательном самоконтроле в работе. Чистой интонации надо добиваться работой и терпением. Каждый трудный, не удающийся вокально интервал или отрезок произведения нужно "вынуть" из музыки и спеть на удобные гласные legato, martellato, а, может быть, транспонировать вниз, вверх (на 1/2 тона, на 1 тон). Петь этот "кусочек", как вокальное упражнение, мысленно пропевая следующий звук. В музыке не существует отдельных звуков, каждый спетый звук подготавливает последующий. Великий пианист Гофман говорил об этой работе так: "Один палец играет, все готовы".



До-до-рэ- до-до-рэ- до до до

2.

К содержанию



До-до-ре-до, до-ре-ми-ре-до, до-ре-ми-фа-ми-ре-до, до-ре-ми-фа-соль-фа-ми-ре-до.
3. Гамма.



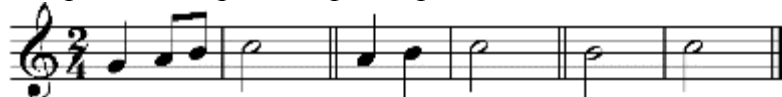
До-ре-ми-фа-соль-пя-си-до-до-си-ля-соль-фа-ми-ре-до
4. Настройка в тональности.



До-ми-соль-ми-до-си-до-ре-до-си-до-ре-до-соль-до
5. Попевки Агажанова.

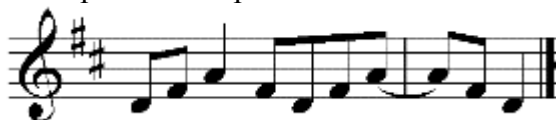


1. До-ре-до 2.ми-ре-до 3.фа-ми-ре-до 4.соль-ми-до 5.соль-фа-ми-ре-до



6.соль-ля-си-до 7.ля-си-до 8.си-до

6. Слоги «фа-о-фа». По ступеням мажорного трезвучия. Атака на 5 ступени. От ре1 вверх-вниз в пределах Ч5.



Фа-о-фа-офа-о-фа- о-фа

7. Для продвинутых студентов усложняется атакующая ступень.



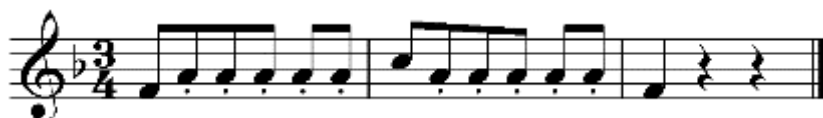
Фа-о фа.....фа-о-фа-о-фа.....

8. Атака на 3ст. мажорного трезвучия. По М2 вверх-вниз в пределах ч4.

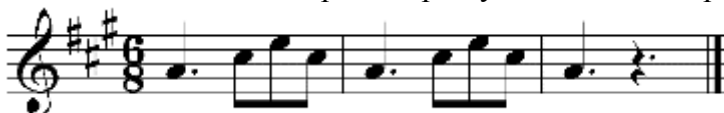


фа- о-фа-о- фа

9. Усложненный вариант.



10. Атака на 1ст. мажорного трезвучия. По М2 вверх-вниз в пределах Ч4.



К содержанию

фа- о-фа-о- фа о-фа-о- ф

11. Усложненный вариант.



Фа фа фа Фа-о-Фа.....фа-о-фа.....

12. Малое арпеджио. Петь протяжно на legato, избегая резких тембровых скачков, постепенно округляя звук по мере повышения звуковой линии, не забывая про тембровую окраску голоса.



Ла- а- а- а Ла- а- а- а ла-ла-ла-ла ла-ла-ла-ла ла

13. При пении этого упражнения очень важно, чтобы нижние звуки брались без нажима, т.е. так же легко как и верхние. Можно использовать слоги «ла», «ло», «я», «ё», «о», «и». Петь это упражнение в удобном для певца диапазоне, постепенно его расширяя. Верхние звуки должны звучать без нажима, не крикливо на слоги «ро», «зо».



Упражнения для детей дошкольного и школьного возрастов со словами.

1. Упражнение на сочетание напевного, протяжного и легкого звучания



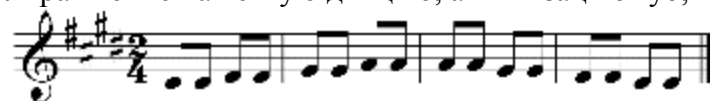
Можно сразу догадаться это три веселых братца. Гав

2. Упражнение на развитие дыхания.



3. А не лучше ли, малышки, поиграть вам в кошки-мышки.

4. Упражнение на четкую дикцию, активизацию губ, языка.



Неужели могут детки усидеть в открытой клетке.

5. Упражнение на развитие четкой дикции.



Заяц Егорка свалился под горку. Бегите под горку, спасайте Егорку.

6. Пение гаммы



До наш дом стоит в ле су, ре река за ним сто ит, ми-шка по ле су и-

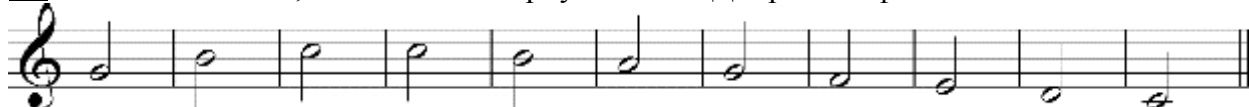
К содержанию



дет, фа фасоль в саду цветет, соль пусть будет просто соль, ля запела вся семья



Си поем мы для того, что бы вновь вернуться в до. До- ре- ми- фа соль



Ля- си- до. До- си- ля соль фа- ми- ре- до



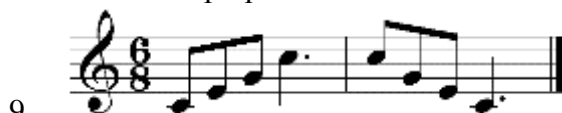
7.

Ро-ро-ро ро-ди-на-мо-я



8.

Ра-ра-ра Ра-дось-ты-мо-я



9.

У-у-бе-гу до-о-го-ню



10.

Ку-ку, ку-ку, у-слы-хать в ле-су.



11.

Му-зы-ка ве-се-ла-я у нас-
Кот со-пра-но а со-ба-ка бас



12.

Жук, жук, жук, жук, жук, жук
Дон, дон, дон, дон, дон, дон

13. На слог «лё».



Тема 2. Выполнение дыхательной гимнастики.

Методические указания к самостоятельной работе

Форма СРС: практическое освоение упражнений дыхательной гимнастики.

Цель: систематизирование знаний по видам дыхательной гимнастики, формирование умения использования различных видов гимнастики.

Задания:

К содержанию

1. составить конспект по возможным типам и видам дыхательной гимнастики.
2. письменно описать несколько упражнений дыхательной гимнастики с указанием цели и исполнительских задач.
3. Выполнить упражнения согласно предложенным комплексам.

Форма отчетности: печатный формат, показ в классе изученных самостоятельно упражнений.

Литература:

1. Щетинин М.Н. «Дыхательная гимнастика Стрельниковой». - Москва, 2002, изд. «Физкультура и спорт»
2. Кочетковская И.Н. "Парадоксальная гимнастика Стрельниковой". - Москва, 1989 г.
3. «Метод Бутейко. Опыт внедрения в медицинскую практику». — Москва: Патриот, 1990.
4. «Дыхательная гимнастика по методу Бутейко», под. Ред. Никитиной А.К. и Лосева В.Н., Москва «Здоровье», 1993
5. Машков В. «Основы лечебной физической культуры». - М.,1992.
6. Васильев Е. «Лечебная физическая культура». – Харьков,1990.
7. Прибылов Н. «Лечебная физкультура». – К.,1995.
8. Вайнбаум Я. С. «Гигиена физического воспитания и спорта». Уч. Пос.-К.,2003.
9. Михалкин Г. П. «Все о спорте».- АСТ, 2000.

Стих - наказ

Чтоб красиво петь до гроба, купол сделайте из неба,
Станьте полым, как труба, и начните петь со лба.
Ощутите точки две: в животе и голове;
Провалите на живот и пошлите звук вперед.
Чтобы петь и не давиться, не забудьте удивиться:
Вдох короткий, как испуг, и струной давите звук.
Если вы наверх идете, нужно глубже опирать –
Всех тогда “переорете”, хоть и нечем “заорать”.
Если вниз идете вы –не теряйте головы;
Не рычите, словно зверь, –“открывайте мягко дверь”.
Что такое звук “прикрыть”? Очень трудно объяснить.
Чтоб прикрытие найти, нужно к “Е” прибавить “И”.“А” –
где “О”, а “О” – где “У”, но не в глотке, а во лбу,
И со лба до живота –лишь провал и пустота.
Пойте мягко, не кричите, молча партии учите;
И не слушать никого,
Кроме Бога одного!

Дыхательная гимнастика

Дыхательной гимнастикой врачи рекомендуют заниматься всем: она очень полезна для здоровья, снимает усталость, бодрит, повышает жизненный тонус, улучшает настроение и даже выводит из депрессии. Систематическое выполнение упражнений дыхательной гимнастики обеспечивает прекрасное лечебно-профилактическое действие, дыхательная мускулатура обретает силу и выносливость, в организме нормализуется кровообращение. Дыхательная гимнастика снимает усталость головного мозга, нормализует как повышенное, так и пониженное давление, очищает лёгкие, в результате чего во все уголки организма поступает кислород. Студентам полезно заниматься дыхательной гимнастикой по двум причинам: это полезно для здоровья, снижает утомляемость, действует так же благотворно, как массаж на организм в целом. Во время дыхательной гимнастики необходимо учиться глубокому носовому вдоху, быстрому и бесшумному вдоху носом и ртом одновременно, следить за тем, чтобы дыхание было бесшумным, а плечи во время вдоха и выдоха должны быть свободно опущены. Следуя

К содержанию

старинной мудрости: "Пойте хорошо, дышите удобно", тренируем длинный выдох, учимся не разрывать фразу, не дышать в середине слова. Во время дыхательно-игровой гимнастики мы знакомимся с дирижёрскими жестами, играем" в дирижёра. После выполнения гимнастики мы переходим к распевочным упражнениям. В 1950 году вышел труд, сделавший много шума, о дыхательных упражнениях. Автор писал: "Я сумел убедиться, что наилучшим внешним подспорьем для достижения внутреннего покоя могут в самом деле служить дыхательные упражнения. Делайте эти упражнения, как любой человек, который занимается лечебной гимнастикой". Известный американский специалист по проблемам долголетия Поль С.Брегг считал, что между рождением человека и смертью лежит жизнь, полностью зависящая от дыхания." Я знаю, - писал Брегг,- что мы - машины, работающие на воздухе. Я знаю, что кислород один из величайших поставщиков энергии. Более 50 лет я изучаю долгожителей и обнаружил, что все они - медленно дышащие люди. Я обнаружил, что чем дышит человек, тем меньше дыханий он производит в минуту, тем длиннее его жизнь глубже."

Дыхательные упражнения.

Упражнение 1. «Ключичное (верхнее) дыхание».

В процессе овладения верхним дыханием рекомендуется положить ладони на ключицы и следить за подъемом и опусканием ключиц и плеч.

Исходное положение – сидя (стоя, лежа) выпрямиться (голова, шея, спина должны располагаться на одной линии). Прежде чем сделать вдох, следует выдохнуть воздух из легких. После выдоха сделать медленный вдох через нос, поднимая ключицы и плечи и заполняя воздухом самые верхние отделы легких. При выдохе плечи медленно опускаются вниз.

Упражнение 2. «Грудное (среднее) дыхание».

Для того чтобы легче освоить методику среднего дыхания, можно положить ладони на обе стороны грудной клетки и следить за ее опусканием и расширением. Исходное положение такое же, как в предыдущем упражнении. Сделать выдох через нос, ребра при этом опускаются, затем –полный и продолжительный вдох, расширяя грудную клетку. Плечи и живот при вдохе должны оставаться неподвижными (не допускать выпячивания живота). Затем снова выдох и снова вдох.

Упражнение 3. «Брюшное (нижнее) дыхание».

Для более полного усвоения этого упражнения рекомендуется класть ладони на живот, чтобы следить за поднятием и опусканием брюшной стенки. Исходное положение – то же. Сделать полный выдох, при этом живот вбирается внутрь (диафрагма поднимается вверх). Затем медленно вдохнуть воздух через нос, выпятив живот (диафрагма опускается), не двигая грудной клеткой и руками. Нижняя часть легких наполняется воздухом. Снова выдохнуть воздух – живот уходит глубоко внутрь (воздух выдыхается из нижних долей легких).

Упражнение 4. «Глубокое (полное) дыхание».

Исходное положение то же, однако предпочтительнее лежать на спине, так как при таком положении тела лучше расслабляется мускулатура брюшной стенки.

Этап 1. Займите удобное положение. Положите левую руку (ладонью вниз) на живот, точнее на пупок. Теперь положите правую руку так, чтобы вам было удобно, на левую. Глаза могут оставаться открытыми. Однако с закрытыми глазами будет легче выполнять второй этап упражнения.

Этап 2. Представьте себе пустую бутылку или мешок, находящийся внутри вас – там, где лежат ваши руки. На вдохе представляйте себе, что воздух входит через нос, идет вниз и наполняет этот внутренний мешок. По мере заполнения мешка воздухом ваши руки будут подниматься. Продолжая вдох, представляйте, что мешок целиком заполняется воздухом. Волнообразное движение, начавшееся в области живота, продолжится в средней и верхней частях грудной клетки. Полная продолжительность вдоха должна составлять 2 секунды, затем по мере совершенствования навыка, ее можно увеличить до 2,5-3 секунд.

К содержанию

Этап 3. Задержите дыхание. Сохраняйте воздух внутри мешка. Повторяйте про себя фразу: «Мое тело спокойно». Этот этап не должен продолжаться более 2 секунд.

Этап 4. Медленно начните выдыхать – опустошать мешок. По мере того как вы делаете это повторяйте про себя фразу : «Мое тело спокойно». С выдохом ощущайте, как опускаются приподнятые ранее живот и грудная клетка. Продолжительность этого этапа не должна быть меньше, чем двух предыдущих этапов. Повторите это четырехступенчатое упражнение подряд 3-5 раз. Если у вас появится головокружение, остановитесь. Если при последующих занятиях головокружение возобновится, просто сократите продолжительность вдоха или число выполняемых подряд четырехступенчатых циклов.

Делайте это упражнение ежедневно 10-20 раз. Превратите его в ваш утренний, дневной и вечерний ритуал, а также используйте его в стрессовых ситуациях. Поначалу вы можете не заметить никакой немедленной релаксации. Однако, после 1-2 недель регулярных занятий вы будете способны на время расслабляться «моментально».

6 упражнений для каждодневного использования.

Упражнения данного комплекса дыхательной гимнастики на практике весьма эффективны для вокального развития обучающихся пению.

Выполнение всего комплекса занимает 3-4мин.

Упражнение № 1

Выполняется стоя или сидя. Делаем короткие вдохи и выдохи через нос. Фаза вдоха равна фазе выдоха. Один цикл дыхания (вдох + выдох) осуществляется за одну секунду. Правильному дыхательному движению будет способствовать такой вдох через нос, как будто мы хотим понюхать душистый цветок.

Обратите внимание на то, что активно осуществляется не только вдох, но и выдох. В результате дыхательный аппарат работает как насос.

Обратите внимание на ощущения работы диафрагмы (небольшой толчок при вдохе и второй при выдохе, более ярко выраженный). Также будет происходить и в момент атаки звука в дальнейшем.

Упражнение повторяется без перерыва 3-4 раза.

Упражнение №2

Исходное положение то же и выполняется так же, как и упражнение №1, только вдох осуществляется через одну ноздрю носа, в то время как вторая ноздря прижата указательным пальцем руки с соответствующей стороны.

Выполнять упражнение №2 сразу после упражнения №1.

Сделать интенсивно 3-4 раза вдыхая через одну ноздрю, затем то же самое, вдыхая через другую ноздрю.

Обратить внимание на движения диафрагмы, которые станут более ощутимыми.

Упражнение №3

Вдох через одну ноздрю, а выдох – через другую. При этом двумя пальцами правой руки (большим и указательным) закрываем поочерёдно то одну, то другую ноздрю. Через 3-4 цикла дыхательных движений следует поменять вдыхающую ноздрю.

Темп данного упражнения такой же, как и в предыдущих упражнениях.

Упражнение №4

Вдох через нос короткий: просто шмыгнули носом, а выдох длинный через рот, точнее через губы, сложенные узкой трубочкой, как будто собираемся свистеть.

Повторяется 3-4 раза.

Обратить внимание, что во время короткого вдоха через нос бока и спина в области пояса раздвигаются в стороны, а во время длинного выдоха через узкое отверстие губ необходимо стремиться к сохранению положения вдоха.

К содержанию

Необходимо уяснить, что вдох всегда должен осуществляться при помощи диафрагмы, которая, уплощаясь, как бы растекается по горизонтали, увеличивая объём туловища в области пояса.

Упражнение №5

Вдох короткий через нос. Выдох длинный через узкое отверстие рта, какое необходимо для непрерывного произношения фонемы «ссс...».

Во время выдоха должен получиться свистящий звук, по характеру которого можно контролировать равномерность и продолжительность фазы выдоха, чего необходимо добиваться и при пении.

Упражнение повторяется 4 раза в сочетании с различными движениями головы.

Во время 1-го вдоха голова слегка опущена вниз лицом к полу. На протяжении всего последующего выдоха на фоне «С» голова медленно и плавно поднимается вверх. В момент остановки движения лицом к потолку возобновляем вдох (2-вдох), а выдох сопровождается таким же плавным движением головы в обратном направлении.

Во время 3-го вдоха голова поворачивается в сторону, насколько это будет возможно, как бы стараясь увидеть своё правое плечо. Выдох сопровождается таким же плавным и равномерным движением головы справа налево. В момент остановки головы, оказавшейся лицом к левому плечу, возобновляем вдох, а во время последующего выдоха голова производит движение в обратном направлении.

Следует заметить, что при повороте головы с одной стороны на другую, следуют стремиться к тому, чтобы подбородок как бы очерчивал дугу по груди от одного плеча до другого.

Данный цикл из 4-х вдохов и выдохов можно повторить 2-3 раза.

Необходимо помнить, что время движения головы должно быть равно продолжительности фазы выдоха и осуществляться с ним синхронно!!!

Комплекс упражнений для дыхательной гимнастики

1. /Обязательное упражнение/

И.п. стоя, ноги на ширине плеч, руки опущены вниз.

1-2- вдох носом, руки поднять вверх.

3-4- выдох ртом, руки опустить вниз.

Повторить 3-4 раза.

2./Обязательное упражнение/

И.п. то же, правую руку положить на грудь, левую руку на диафрагму.

1- 2- вдох носом, рукой надавить на живот.

3- 4 - выдох ртом, рукой надавить на грудь.

Повторить 3-4 раза.

3. "КОРОБОЧКА "

И.п. стоя, слегка присесть, колени вместе, обхватить плечи руками крест-накрест.

1-2 - вдох носом и ртом одновременно подняться на носки, руки развести вверх в стороны.

3-4 - резкий выдох ртом, губы сложить "в трубочку", занять и.п.

Повторить 3 раза.

4. "ГАРМОШКА"

И.п. - стоя ноги на ширине плеч, руки перед грудью, соединить кисти рук вертикально.

1-2-3-4- медленный вдох ртом и носом одновременно, руки медленно разводить в стороны "играем на гармошке".

5-6- резкий выдох на слог "ха", руки соединить в и.п.

5. "ДРОВОСЕК"

И.п. - стоя, ноги шире плеч, корпус наклонить вниз, руки внизу соединить, сплести пальцы "держать топор".

1-2-3-4- вдох ртом и носом одновременно, руки и корпус поднимать вверх "поднимаем топор",

5-6 - резкий выдох ртом и носом на слог "ха" - рубим дерево.

К содержанию

Повторять 3-4 раза.

6. "САМОЛЕТ"

И.п. -стоя, руки соединить кистями вертикально, опустить вниз.

1-2 - вдох носом,

3-4-5-6-7-8- руками делать волнообразные движения, поднимаясь вверх, голосом проговаривать звук "у-у", сначала в нижнем регистре, потом все выше и выше, и наверху резко "у!" - "самолёт улетел" - руки через стороны вернуть в и.п.

Повторять упражнение 3-4 раза.

7. "ЗАМЁРЗЛИ РУЧКИ"

И.п. - стоя, кисти рук соединить, держать их около рта.

1-2 - глубокий вдох ртом и носом одновременно,

3-4-5-6-7-8- дышать на руки, выдыхая на слог "ха", как будто отогревая их от холода на морозе – «дышим на ручки ,как дышит собачка».

8. "ИДЁМ ЗА ФРУКТАМИ"

Прежде чем начинать упражнение, я всегда интересуюсь, за какими фруктами пойдут дети и, выбрав 5-6 разных фруктов по желанию, начинаем.

"Берём корзинку в руку и ставим её справа от себя".

И.п. - стоя, левая рука внизу, правая согнута в кулачок на уровне груди.

1-2-3-4- вдох ртом и носом одновременно, тянемся рукой вверх за фруктом.

5-6- резкий выдох ртом и носом "срываем фрукт"

7-8- не дышать, "положить фрукт, в корзинку".

Повторить 3 раза, затем руки поменять.

9. "СВЕЧКА"

И.п. - стоя .руки перед грудью, ладонями кверху, на них как бы находится свеча, которую нужно "зажечь" и поднести ко рту. ;

1-2- вдох носом бесшумный, "чтобы не задуть свечку".

5-6-7-8- выдох, ртом бесшумный. .-• -

Повторить 2 раза, затем "задуть свечку".

Тема 3. Составление и реализация плана самостоятельной работы над произведением сольного жанра

Методические указания к самостоятельной работе

Форма СРС: составление плана работы над произведением.

Цель: формирование знаний о структуре вокального произведения, развитие творческого мышления, формирование умения определения этапов работы.

Задание:

Составить план работы над произведением, отразив следующие компоненты:

- определение стиля произведения;
- работа с текстом;
- работа с нотами;
- анализ аккомпанемента.

Форма отчетности: письменная работа в тетради.

Критерии оценивания:

- соблюдение всех требований задания;
- умение анализировать содержание произведения;
- полнота анализа содержания произведения;
- правильность произношения иностранного текста.

Литература: Основная литература

План изучения вокального произведения

1. Получив на руки ноты вашего нового произведения, прежде всего, постарайтесь собрать информацию о стиле этого произведения. Во-первых, кто композитор, какая это эпоха (от этого зависит стиль), какие исполнительские

К содержанию

традиции связаны с данным творением (стоит ли их соблюдать). Если есть возможность, узнайте, что повлияло на композитора, в какой период жизни он пишет это, входит ли этот романс в вокальный цикл. Если это ария, то из какой оперы, при каких обстоятельствах она звучит. Узнайте как можно больше о произведении, это в дальнейшем вам очень поможет. Дальше сыграйте себе произведение на инструменте. Лучше не слушать mp3, чтобы не засорять свое восприятие чужой интерпретацией. Лучше сделать более скромную, но свою версию, чем плохую пародию на гениальную. Запишите все мысли и чувства, которые у вас вызывает произведение.

2. Поработайте с текстом. Если это иностранный язык – переведите дословно и произносите, пока не прочувствуете текст. Поймите, о чем произведение, какая главная мысль. Полезно прочитать текст, как драматический актер.

3. Работа с нотами. Определите тональность, размер, характер музыки, точный темп, форму произведения. Выучите вокальную строчку, строго соблюдая ритм. Определите для себя все отклонения в другую тональность, сложные интервалы. Подумайте, где нужно брать дыхание, чтобы не прервать фразу. Выучите все указания композитора (*cresc.*, *dim.*, *ff* и прочее). Проанализируйте аккомпанемент, как он связан с вокальной строчкой.

Таким образом, на момент первого исполнения у вас уже будет близкое знакомство с произведением. Далее ваш педагог будет направлять вас. Помните, что время урока нельзя терять впустую. Если вы приходите с невыученным материалом, вы тормозите сами себя. Сделайте всю черновую работу дома, а на уроке занимайтесь творчеством.

Тема 4. Изучение и исполнение произведений вокального жанра с сопровождением, под собственный аккомпанемент и без сопровождения, передавая их стилистические и жанровые особенности.

Методические указания к самостоятельной работе

Форма СРС: анализ вокального произведения. Разбор взаимодействия вокальной и инструментальной партий

Цель: Систематизирование знаний по видам вокального искусства, формирование умения самостоятельного изучения и исполнения произведений вокального жанра.

Задания:

- изучить литературный и музыкальный текст произведения;
- разобрать и выучить аккомпанемент.

Форма отчетности:

- печатный формат анализа произведения,
- проверка аккомпаниаторских навыков осуществляется на контрольных уроках 1 раз в полугодии. Пение без сопровождения проверяется на каждом уроке.

Критерии оценки СРС:

- «отлично» – анализ произведения выполнен в полном объеме, аккомпанемент проигрывается верно, штрихи и динамические выполняются правильно;
- «хорошо» – имеются неточности;
- «удовлетворительно» – анализ произведения не в полном объеме, аккомпанемент играется с ошибками;
- «неудовлетворительно» – анализ не соответствует стилю произведения, аккомпанемент не выучен.

Литература: Основная литература

Вокальные музыкальные формы требуют своего собственного метода анализа, отличного от подхода к формам инструментальным. Захватывая смысл слова, он становится методом анализа всего вокального сочинения в целом.

План анализа вокальных произведений

1. а) Жанр литературно-поэтического произведения.
б) Жанр музыкального произведения.
2. а) Обобщенное содержание литературно-поэтического текста.
б) Обобщенный характер музыки.
3. Выразительные и изобразительные детали вокальной партии (партии хора) и инструментального сопровождения в связи со словом.
4. а) Форма словесного текста в оригинале: строфы, строки в стихе; периоды, предложения, синтагмы в прозе.
б) Изменения структуры словесного текста; повторения строк, слов в музыкальной форме.
в) Форма музыкальная, ее части, разделы
5. а) Метр, ритм поэтического слова: рифмы, альтернанс, стопы, словесный ритм в стихе; членение по синтаксису, привнесение элементов ритмической симметрии в прозе.
б) Музыкальный метр и ритм: тактовый метр, соблюдение правила альтернанса, квадратность – не квадратность, правило просодии, ритмический рисунок.
6. Взаимодействие вокальной и инструментальной партий

Остановимся на каждом пункте предложенного аналитического плана.

1а). В качестве литературно-поэтического жанра в XIX в. использовались главным образом стихотворения, относимые к жанру лирики, с подразделением на «песню», элегию, оду и др., также крупные поэмы и романы в стихах, из которых брались небольшие отрывки. Например, «Веселый пир» Пушкина или «На севере диком» Лермонтова относятся к стихотворениям лирического жанра, а Серенада Дон Жуана («Гаснут дальней Альпухары»), взятая Чайковским для известного романса, является «вставным номером» в стихотворной драматической поэме А. Толстого «Дон Жуан». Текст же «Благословляю вас, леса» выделен Чайковским для другого его романса также из крупной драматической поэмы А. Толстого «Иоанн Дамаскин». В XX в. жанровый диапазон словесных текстов для музыки необычайно расширился. Помимо поэтических произведений стала использоваться также и проза, причем не только художественная, но и бытовая рассказы-воспоминания, газетная хроника, административные документы, объявления. Например, Щедрин, помимо обращения к поэзии Пушкина, Твардовского, Вознесенского, использовал историческое повествование Пушкина «История Пугачева», объявления администрации дома отдыха (в «Бюрократиаде»).

1б). По жанру литературно-поэтические и музыкальные произведения в основном не совпадают, поэтому при введении слова в музыку оно переносится в жанр иного наименования: Серенада Дон Жуана Толстого становится романсом у Чайковского, историческое повествование Пушкина Поэмой для хора Щедрина и т.д. При такой жанровой миграции происходит то или иное переосмысление источника. Например, в романсе Чайковского «Благословляю вас, леса» на первый план выступает пантеистическое любование природой, восторженное ее приятие, а философско-проповеднические мотивы поэмы об Иоанне Дамаскине остаются за рамками. В Поэме Щедрина из «Истории Пугачева» за пределами музыкального произведения оказываются описания многих ужасных подробностей казни, и текст составляет основу для более обобщенного показа легендарного народного бунтаря.

2а). Обобщенное содержание литературно-поэтического текста не то же самое, что жанровая его характеристика. Оно полнее и индивидуальнее. Например, лирические стихотворения Полонского, на которые написаны знаменитейшие хоры Танеева «Вечер», «Развалину башни» и «Посмотри, какая мгла», имеют каждое свое обобщенное содержание. В стихотворении «Вечер» созерцание красоты вечерней зари, красок заката, в стихотворении «Развалину башни» внесение черт сказа, повествования о давно минувших событиях, в поэтических строках «Посмотри, какая мгла» картина погружения природы в

К содержанию

ночь, с ее матово-темными красками. Так же, как музыкальное произведение имеет свой тематизм, тональность, ведущий гармонический комплекс, тембровый колорит, так и произведение поэтическое, литературное располагает своей темой, возможным сюжетом, настроением, особой словесной краской, выдерживаемой от начала до конца.

2б). При интерпретации поэтического текста композитором обычно происходит то или иное переосмысление обобщенного содержания словесного источника: поэзия и музыка разные искусства. Даже если композитор стремится воплотить слово максимально адекватно, он невольно привносит содержательные черты своего авторского стиля, стиля эпохи, опирается на собственные принципы отношения к слову. Не полная гармония, а лишь договор о взаимопомощи слова и музыки, о котором писал Асафьев, здесь уже проявляет себя достаточно рельефно. Обобщенное содержание текста в музыке может быть эмоционально аффектировано или, наоборот, приглушено, выражено с ярким динамическим нарастанием или сравнительно однопланово, может быть контрастно или однохарактерно, показано цельно или детализированно и т.д. Нередко для музыкального содержания всего музыкального произведения в качестве образного ключа используются начальные строки стихотворения. Например, в хоре Дебюсси на сл. Ш. Орлеанского «Я тамбурина слышал звон» приведенные начальные слова дают повод всю хоровую партию в течение всего произведения построить со звукоизобразительной имитацией звона тамбурина, в то время как дальнейшие слова повествуют и о «погруженности в дремоту», о том, что «милой сердцу нет со мной». Примером как бы непроизвольного преобразования характера словесного текста в музыке может послужить хор Чайковского «Ночевала тучка золотая». Положив в основу абсолютно неизменное стихотворение Лермонтова, композитор воспроизвел его медитативный, задумчивый характер, движение настроения от светлого образа золотой тучки к образу плачущего великана (мажорные краски в начале, минорные в конце). И хотя в поэтическом тексте нет никаких «русизмов», Чайковский насытил его характерно русскими музыкальными элементами: неквадратностью 3+2+3+3и т.д., фольклорным зачином (типа «высота, высота», «а мы просо сеяли»), ладотональной переменностью. В результате хор Чайковского приобрел ощутимо русский музыкальный колорит. Случай, наоборот, намеренного изменения общего характера поэтического текста можно видеть в хоре Танеева «Посмотри, какая мгла». Слова Полонского рисуют омраченность, затененность, влекущую к интонациям тягучим и замедленным: «какая мгла в глубине долин легла», «в сонном сумраке», «тускло озеро», «бледный месяц невидимкой в тесном сонме сизых туч», «без приюта». Музыка же Танеева выдержана в характере прямо противоположном, в легком невесомом *staccato* и в очень быстром темпе, *Allegro* $J = 96$. Однако поводом для такой своеобразной музыкальной интерпретации послужили также слова Полонского, но другие: «Под ее прозрачной дымкой» (3-я строка), а также легкий ритм стиха. В итоге, в характере легкой «прозрачной дымки» (правда, в миноре) композитором была выдержана вся музыкальная сторона, таким создан музыкальный образ. Смысловой интонацией «прозрачной дымки» окрасились и все тягуче-мрачные слова стихотворения: «мгла», «в глубине» и т.д. Созданная Танеевым музыкальная образность оказалась настолько свежей и оригинальной, что ни исполнители, ни слушатели не замечают произошедшей трансформации основного образа стихотворения в одном из самых замечательных хоров русской музыки: в музыкальном произведении музыка вообще имеет приоритет над словом.

3. Помимо обобщенного характера в вокально-хоровом произведении существенны выразительные и изобразительные детали, представленные в вокально-хоровой и инструментальной партиях, связанные со словом. Изобразительность обнаруживается реже — если композитор тяготеет к картинности в музыке и эстетически приемлет приемы музыкальной иллюстративности. Выразительное же претворение смысла отдельных слов гораздо более распространено. Кроме того, выразительность сопутствует изобразительности, и оба способа вовлечения слова взаимосвязаны и не отделены

К содержанию

преградой. Но все же различная эстетика композиторов накладывает свой отпечаток на характер музыкальной детализации. Если сравнить между собой хоры Чайковского и Танеева, будет очевиден контраст эстетик: Чайковский, как и в романсах, изобразительности избегает, довольствуясь выразительностью крупного плана, Танеев ею охотно пользуется, соединяя с детализированной и обобщенной выразительностью. Еще раз обратимся к названным хорам. В хоре Чайковского «Ночевала тучка», прежде всего, господствует естественное певческое дыхание фраз, с подъемами к вершинам и спадами после них. Внутри этого чисто музыкального фразового ритма хора, не нарушая его, обнаруживаются моменты музыкальных соответствий слову: «тучка» мажор, высокий звук, «утеса» скачок к наивысшему звуку «f», «задумался» следует пауза, «глубоко» самый низкий звук и пауза с фермой, «плачет в пустыне» интонационный акцент на первом слове и переход в минор. Музыка детально интонирует слово, его смысл, но не в ущерб крупному плану своего развития и без явной иллюстрирующей изобразительности. В хорах Танеева видно, как слово дает важный импульс для музыкальной изобретательности автора. Введение изобразительных приемов делает их музыкально яркими и свежими. Если на слова «развалину башни» приходится тягучая, медленная, эпическая интонация - на «подняла» высокий звук, на слова «и вся наклонилась» секвентные спады - такая детализация слова близка Чайковскому. Но когда слова «веселое ржанье и топот коней» сопровождаются staccato, мажором, быстрым темпом, перед нами вплетение чисто танеевских изобразительных находок (в репризе той же темы вполне соответствующие слова: «шумят и мелькают трофеиволны»). В хоре «Посмотри, какая мгла», как мы говорили, изобразительное staccato распространилось на все произведение. А в противовес в словах «без приюта» выделена выразительная интонация вздоха, и на фразу «фосфорический свой луч» пришелся один из активизирующих синкопических акцентов. Важно заметить, что и в танеевских хорах иллюстрирование отдельных слов не дробит музыкального целого, поскольку изобразительная фактура распространяется на большие пространства всю форму или ее крупные разделы. В музыке XX в. выразительно-изобразительные приемы достигают новой силы благодаря введению микроинтервалики, вокально-хорового glissando, тембровому использованию слова. Например, в Поэме «Казнь Пугачева» Щедрина есть имитация в звучании хора отдаленного колокольного звона, кроме того, звуковой фон создается пением некоторых партий сольфеджио, в кульминации же вводятся экспрессивные стонущие glissando и форшлаг-всхлипы. По музыкальной многогранности Поэма Щедрина на ел. Пушкина приближается к оперной сцене.

4а, б, 5а, б. Форма и метроритмика словесного текста должны непременно учитываться при анализе формы вокально-хорового произведения. Анализирующий здесь словно повторяет путь композитора, который, как правило, сначала держит перед собой готовый литературно-поэтический текст, а потом сочиняет музыку. Разбор поэтического первоисточника (его желательно взять в специальном издании, а не в нотах) должен стать отправной точкой в анализе формы музыкальной.

6. Взаимодействие вокальной (хоровой) и инструментальной партий предполагает, прежде всего, ведущую роль вокала и подчиненную инструмента. Как правило, музыкальная форма определяется по вокальной линии, а инструментальная лишь принимается во внимание. Например, в романсах нередко имеются фортепианное вступление и заключение, которые не считаются основными частями формы. В пределах подчиненной роли инструментальное сопровождение способно нести самые разнообразные функции. Простейшая функция оркестровая дублировка, унисонная поддержка хора. К ней прибегает, например, Свиридов в частях «Весенней кантаты» на слова Некрасова. На инструментальную партию традиционно возлагается роль гармонической поддержки в песнях, романсах. Богатую многоплановость приобретает целое, иногда главный голос поручается ф.-п., а подчиненный контрапункт вокальному голосу («Напевом скрипка чарует» из цикла «Любовь поэта» Шумана). Дуэт-диалог

К содержанию

голоса и ф.-п. возникает порой в камерной лирике («Встречаю взор очей твоих» из того же цикла Шумана). Для композиторов, склонных к изобразительности в музыке, передаче внешних картин, инструментальная партия дает для этого благодатную почву (романсы Римского-Корсакова, Мусоргского, Кюи, Прокофьева и др.). Органично взаимодействие вокального голоса и ф.-п. в романсах Рахманинова. Здесь сопровождение так мелодически дополняет партию голоса, что вместе образуется сложное полимелодическое целое и вокальная линия свою певучесть черпает из взаимодействия с плавными линиями баса и средних голосов. С учетом роли инструментального сопровождения в вокальном произведении целесообразно говорить не о двух компонентах музыки и слове, а о трех вокальной линии, слове и инструментальной партии.

7. Выводы, которые необходимо сделать в итоге изучения вокально-хорового произведения (согласно предложенной схеме анализа), всякий раз приобретают конкретный вид. Например, в качестве резюме при анализе хора Чайковского «Ночевала тучка золотая» следовало бы сказать о сочетании верности лирическому образу поэтического слова развитию его смысла, эмоции с русским характером музыкальной интонации, выраженным в ладе и гармонии, ритме и метрических структурах. При всем лаконизме музыкальной формы (период из двух предложений-куплетов), благодаря своеобразию музыкального языка, это лучший из хоров а cappella Чайковского и видное произведение русской хоровой классики. А по поводу романса Рахманинова «Весенние воды» на ел. Тютчева в итоге анализа можно провести мысль, что образ радостно-будоражающего, неостановимого движения в природе и душе человека проходит через все элементы произведения: поэтический текст, восклицательные интонации голоса («Весна идет!», «Весело за ней»), полнозвучную фактуру, то «журчащую», то порывисто вздымающуюся, а также самую сквозную форму, неостановимо стремящуюся вперед. Данный метод анализа вокально-хорового произведения по существу является анализом целостного типа.

Стихотворные формы и их отражение в музыке

Поэтические структуры деление на строфы, строение строфы, метрика и ритмика стиха в вокальной музыке оказывают воздействие на музыкальную форму и выразительность произведения. В стихосложении последних столетий господствует несколько наиболее стабильных метрических видов (стоп): Двудольные Трехдольные Четырехдольные

Хорей (трохей) ≤ U Дактиль U U Пеон 1-й U U U

Ямб U ≤ Амфибрахий U U Пеон 2-й U U U

Пиррихий U U Анапест U U Пеон 3-й U U U

Сpondeй Пеон 4-й U U U

Работа над аккомпанементом

При работе над аккомпанементом очень важна мотивация студента, для чего он это хочет сделать, чтобы аккомпанирование доставляло студенту огромное удовольствие. Помогая студенту в его творческом начинании, педагог одновременно развивает музыкальный слух, память, чувство ритма, координацию движений, прививает навыки гармонизации мелодий. И здесь важна тесная связь с сольфеджио: знание теории и т.д.

А. Шнабель говорил, что «камерную музыку нужно играть, как сольную, а сольную как камерную». И в этом нет противоречия, ведь обе эти родственные сферы музыки должны взаимно дополнять и обогащать друг друга. В этой связи нельзя не вспомнить слова А.Бородина: «Камерная музыка представляет одно из самых могущественных средств для развития музыкального вкуса и понимания».

Мы знаем, что фортепиано по своей природе инструмент многоголосный. А исполнение на фортепиано мелодии с аккомпанементом или народной песни с подголоском, требует умения слушать одновременно два звуковых плана. На самом первом этапе работы важно «выделить» мелодию и «спрятать» аккомпанемент. Сопровождение должно быть услышано в другой, более тихой градации звучания (второй

К содержанию

план). Хорошее звучание аккомпанирующих голосов, и в частности баса, осмысленное исполнение гармонического сопровождения – является необходимой предпосылкой для красивого ведения мелодии. При игре аккомпанемента должен быть хороший ансамбль с голосом: единство мышления, единство темпа, верное динамическое соотношение партий, единая природа аккомпанемента и голоса студента. Аккомпанемент, как всякий ансамбль, требует ритмической точности, согласования нюансов, фразировки. Создание единства звучания гармонического фона, мелодического движения басового голоса, хорошего темпового движения – основные задачи аккомпаниатора. Он должен сжиться с мелодией ведущей партии, слиться с звучанием собственного голоса. И самое главное, о чем должны помнить студент – останавливаться, поправлять ошибки – недопустимо. Ф.Э. Бах так говорил об искусстве аккомпанемента: Основная роль в искусстве аккомпанемента – хорошая певучесть. Прислушиваться внимательно к другому соисполнителю. Обучение начинать с легких задач и проходить их все по порядку... Аккомпаниатору присущи чуткость, утонченность, мастерство и проникновение в истинное содержание произведения... Нарастание и спадание звучности выполнять одновременно с солистом».

Существует два способа аккомпанемента: по слуху и по нотам.

1 способ практикуется в творческой деятельности обучаемых. Это связано с подбором по слуху аккомпанемента к мелодии и жанрового варьирования гармонии.

2 способ более сложный и требует предварительного ознакомления с нотным текстом. Вначале студент делает зрительно-слуховой анализ мелодической линии: читает текст и определяет характер; отмечает протяженность фраз; расставляет в нотах дыхание и цезуры; намечает возможные ритмические отклонения. Затем определяет тип фактуры аккомпанемента и делает гармонический анализ.

Только после этого студент проигрывает мелодию и аккомпанемента сначала отдельно, затем только аккомпанемент, слушая вокальную строчку.

Итог работы – исполнение песни под собственное сопровождение.

Такой метод работы способствует формированию у студента аккомпаниаторских навыков:

- Следить за вокальной или инструментальной строчкой;
- Слышать одновременно мелодию и сопровождение;
- Понимать фразировку, цезуры, дыхания, агогику.
- Делать гармонический анализ аккомпанемента;
- Работать над основными фактурными трудностями.

Развитие внутреннего слуха и пение без сопровождения

Необходимо также постоянно совершенствовать так называемый *внутренний слух* способность внутренне слышать музыку и отдельные ее элементы. Именно этот вид слуха помогает, как бы предварительно слышать то, что надлежит исполнять. Умение «предслышать» звучание отдельных ступеней, интервалов и аккордов позволяет студенту петь интонационно чисто. Степень развития этого слуха особенно сказывается на умении читать с листа и вступать в заданный тон без предварительного повторения звуков. Наиболее известным способом тренировки внутреннего слуха является пропевание отдельных частей произведения то вслух, то про себя, вступление после внутреннего пропевания гаммы на отдельные ее ступени и т. п.

Нельзя не отметить здесь и большого значения для успешной работы над голосом *вокального слуха*. Этот слух, характеризуясь прежде всего особой чуткостью к звучанию голоса, представляет собой сложное явление, основанное на взаимодействии слуховых, мышечных, вибрационных и других видов чувствительности. Степень развития вокального слуха во многом определяет успех вокальной работы в коллективе, которая непосредственно отражается на всех других компонентах хоровой звучности. Наиболее верным направлением в совершенствовании вокального слуха является воспитание у

К содержанию

студентов критического отношения к своему пению и пению товарищей. При этом важно, чтобы пение оценивалось через слух (определение качества звука), зрение (напряжение мышц лица, шеи), мышечные ощущения (контроль за дыханием), вибрационное чувство (резонирование в груди) и т. д.

Активная и целенаправленная работа над всеми видами музыкального слуха в непосредственной связи с репертуаром и музыкальной грамотой поможет быстрее преодолеть у многих студентов чисто психологический барьер боязни петь вторым голосом.

Пение без сопровождения. Этот вид пения является самым трудным, но вместе с тем и самым интересным. Свободное владение навыком пения без сопровождения является главным показателем достижения наивысшей ступенью вокального мастерства, так как красота и богатство человеческого голоса представлены здесь в наиболее полном виде. Пение без сопровождения требует развитого чувства певцов ко всем сторонам голосовой звучности, а также достаточно совершенного владения вокальными навыками. В то же время этот вид исполнительства, если ему уделять должное внимание, самым благотворным образом влияет на весь ход воспитания студента.

Навык пения без сопровождения приобретается в постоянной тренировке. В этом смысле большую пользу приносит разучивание специальных упражнений Агажанова, пение без сопровождения вокальных произведений, написанных с инструментальным сопровождением.

Особо подчеркнем значение народной песни в воспитании навыка пения без сопровождения. Многие качества народной песни помогают выработать устойчивость строя: это и зачастую небольшой диапазон партий, не требующих от певцов частых регистровых изменений, и ясная ладовая основа, позволяющая постоянно держать в памяти главные устои, и сравнительно несложные приемы развития музыкального материала при полной импровизационной свободе его изложения и т. д.

Но, пожалуй, самое важное, что необходимо заимствовать нам у народных певцов, это подлинную увлеченность своим исполнением. Благодаря неподдельной увлеченности народные певицы достигают глубокой выразительности и чистоты строя.

Тема 5. Работа со словарём И. Кочневой, А. Яковлевой «Вокальный словарь».

<http://www.fedorov.ws/dic.htm>

Методические указания к самостоятельной работе

Форма СРС: Заполнение в виде таблицы всех музыкальных терминов, встречающихся в изучаемых в классе произведениях.

Цель: Систематизирование знаний музыкальных терминов.

Задания:

На основе текста словаря составьте систематизирующую таблицу «Вокальные термины»

Форма отчетности: печатный формат.

Литература:

1. Асафьев Б. В. Об опере. Л., 1976
2. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. Л., 1980
3. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса. М., 1952
4. Браудо И. А. Артикуляция. 2-е изд. Л., 1973
5. Вайнкоп Ю. Я. Что надо знать об опере. 2-е изд., доп. М.; Л., 1967
6. Васенина К. Правильное произношение слова, как важнейший фактор в пении. Методическое пособие. М., 1962
7. Виноградов К. Работа над дикцией в хоре. М., 1967
8. Витт Ф. Ф. Практические советы обучающимся пению. Л., 1968
9. Гарсия М. Школа пения. Ч. 1—2. М., 1956
10. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М., 1963

К содержанию

11. Добровольская 9. Н. Н., Орлова Н. Д. Что надо знать учителю о детском голосе. М., 1972
12. Егоров А. П. Гигиена голоса и его физиологические основы. М., 1962
13. Земцовский И. И. Русская народная песня. Научно-популярный очерк. М.; Л., 1964
14. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. М., 1969
15. Луканин В. М. Обучение и воспитание молодого певца. 2-е изд., перераб. Л., 1977
16. Львов М. Л. Из истории вокального искусства. М., 1964
17. Морозов В. П. Вокальный слух и голос. М.; Л., 1965
18. Пазовский А. М. Дирижер и певец. М., 1959
19. Петрова Е. П. О динамике звука певческого голоса. М., 1963
20. Садовников В. Орфоэпия в пении. М., 1958
21. Соколов В. Г. Работа с хором. М., 1967
22. Чишко О. С. Певческий голос и его свойства. М.; Л., 1966
23. Юдин С. П. Формирование голоса певца. М., 1962
24. Юссон Р. Певческий голос. М., 1974
25. Ярон Г. М. О любимом жанре (Театр оперетты). 2-е изд., испр. М., 1963

Вокальный словарь

Вокальный словарь рассчитан на широкий круг читателей музыкантов-профессионалов, учащихся музыкальных учебных заведений, любителей вокально-хоровой музыки. Словарь включает в себя основные сведения о жанрах и формах вокальной музыки, строении и функциях голосового аппарата, различных видах вокальной техники, статьи по вопросам музыкальной эстетики, теории музыки, исполнения, музыкальных стилей.

Словарь содержит около 350 слов и понятий, расположенных в алфавитном порядке. Если понятие или термин состоят из нескольких слов, они помещаются без инверсии, например «Белый звук», «Переходные звуки». Иностранные музыкальные термины даются в русском написании. Ссылки на другие статьи словаря, в которых можно найти дополнительные сведения, выделены курсивом. Если термин имеет несколько значений, то они рассматриваются последовательно в разделах статьи, обозначенных цифрами 1), 2) и т. д.

Статьи по общемузыкальным вопросам и хоровому искусству написаны И. С. Кочневой, по вопросам вокальной педагогики и сольного пения — А. С. Яковлевой. Ряд определений заимствован из «Хорового словаря» Н. В. Романовского. В изложении своего раздела словаря А. С. Яковлева опиралась на работы Л. Б. Дмитриева «Основы вокальной методики» (М., 1968) и В. П. Морозова «Биофизические основы вокальной речи» (М., 1977).

Содержание:

АВЛЮДИЯ | АВТОФОНИЯ | АГОГИКА | АКАДЕМИЧЕСКИЙ ХОР | А КАПЕЛЛА | АККОМПАНеМЕНТ | АКТ | АКЦЕНТ | АКЫН | АЛЛИЛУЙЯ | АЛЬБА | АЛЬБОРАДА | АЛЬТ | АЛЬТИНО | АМВРОСИАНСКОЕ ПЕНИЕ | АМПЛУА | АНАЛИЗ ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ | АНЕНАЙКИ | АНСАМБЛЬ | АНТЕМ | АНТИФОН | АПОФЕОЗ | АРАНЖИРОВКА | АРИЕТТА | АРИОЗО | АРИЯ | АРТИКУЛЯЦИОННЫЙ АППАРАТ | АРТИКУЛЯЦИЯ | АТАКА | АУФТАКТ | АФОНИЯ | АШУГ | АЭД

БАЛЛАДА | БАЛЛАДНАЯ ОПЕРА | БАЛЛЕТТО | БАНДУРИСТ | БАРД | БАРИТОН | БАРКАРОЛА | БАС | БАХШИ | БАЯТИ | БЕГЛОСТЬ | "БЕЛЫЙ" ЗВУК | БЕЛЬКАНТО | БЕРЖЕРЕТТА | БЛЮЗ | БОЛЕЗНИ ГОЛОСА | БОЛЬШАЯ ОПЕРА | БРИНДИЗИ | "БУЛЬБА" | БУРЛЕСКА | БЫЛИНЫ

К содержанию

ВАГАНТЫ | ВИБРАТО | ВИЛЛАНЕЛЛА | ВИЛЬЯНСИКО | ВОДЕВИЛЬ |
ВОКАЛИЗ | ВОКАЛИЗАЦИЯ | ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА | ВОКАЛЬНАЯ РАБОТА |
ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА | ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО | ВОКАЛЬНОСТЬ | ВОПЛЕНИЦЫ |
ВЫСОТА ЗВУКА

ГЕТЕРОФОНΙΑ | ГИГИЕНА ГОЛОСА | ГИМЕЛЬ | ГИМН | ГЛАСНЫЕ В ПЕНИИ
| ГЛИ | ГЛИССАНДО | ГЛОТКА | ГОЛОВЩИК | ГОЛОС | ГОЛОСОВЕДЕНИЕ |
ГОЛОСОВОЙ АППАРАТ | ГОЛОСОВЫЕ СВЯЗКИ | ГОЛОСООБРАЗОВАНИЕ |
ГОМОФОНΙΑ | ГОРЛОВОЙ ЗВУК | ГОРТАНЬ | ГРИГОРИАНСКИЙ ХОРАЛ |
ГРОМКОСТЬ

ДЕТОНИРОВАНИЕ | ДЕТСКИЙ ГОЛОС | ДЕТСКИЙ ХОР | ДЕФЕКТЫ
ПЕВЧЕСКОГО ЗВУКА | ДИАПАЗОН | ДИВИЗИ | DIES IRAE | ДИКЦИЯ | ДИНАМИКА |
ДИСКАНТ | ДИССОНАНС | ДИФИРАМБ | ДЛИТЕЛЬНОСТЬ | ДОМЕСТИК | ДОЙНА |
ДУЭТ | ДЫХАНИЕ

ЖАНР | ЖЕНСКИЙ ХОР | ЖОНГЛЁР

ЗАКРЫТЫЙ ЗВУК | ЗАПЕВ | ЗАПЕВАЛА | ЗВУК МУЗЫКАЛЬНЫЙ |
ЗВУКОВЕДЕНИЕ | ЗЕВОК В ПЕНИИ | ЗИНГШПИЛЬ | ЗНАМЕННЫЙ РАСПЕВ

ИМИТАЦИЯ | ИМПЕДАНС | ИНТЕРМЕДИЯ | ИНТЕРПРЕТАЦИЯ | ИНТОНАЦИЯ
| ЙОДЛЬ

КАБАЛЕТТА | КАВАТИНА | КАМЕРНОЕ ПЕНИЕ | КАМЕРНЫЙ ХОР | КАНОН |
КАНТ | КАНТАТА | КАНТЕ ХОНДО | КАНТИЛЕНА | КАНТОР | КАНТРИ | КАНТУС
ФИРМУС | КАНЦОНА | КАНЦОНЕТТА | КАПЕЛЛА | КАПЕЛЬМЕЙСТЕР | КАЧЕНИЕ
ГОЛОСА | КАЧЧА | КВАРТЕТ | КВИНТЕТ | КЛАССИФИКАЦИЯ ГОЛОСОВ | КОБЗАРЬ |
КОЛОМЫЙКА | КОЛОРАТУРА | КОЛЫБЕЛЬНАЯ | КОЛЯДКА | КОМИЧЕСКАЯ
ОПЕРА | КОМПЛЕМЕНТАРНЫЙ РИТМ | КОМПРИМАРИО | КОНДАК |
КОНДАКАРНОЕ ПЕНИЕ | КОНСОНАНС | КОНТРАЛЬТО | КОНЦЕРТ |
КОНЦЕРТМЕЙСТЕР | КУЛЬМИНАЦИЯ | КУПЛЕТ | КУПЛЕТЫ | КУПЮРА | КЭЧ

ЛАКРИМОЗА | LAMENTO | ЛИБРЕТТО | ЛИДЕРТАФЕЛЬ | ЛИДЕРШПИЛЬ |
ЛИРИЧЕСКАЯ ОПЕРА | ЛИРИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ | ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ ХОР |
ЛЮФТПАУЗА

МАГНИФИКАТ | МАДРИГАЛ | МАДРИГАЛЬНАЯ КОМЕДИЯ | МАСКА |
МАССОВАЯ ПЕСНЯ | МЕДИУМ | МЕЙСТЕРЗИНГЕР | МЕЛИЗМЫ |
МЕЛОДЕКЛАМАЦИЯ | МЕЛОДИЯ | МЕНЕСТРЕЛЬ | МЕССА | МЕЦЦА ВОЧЕ |
МЕЦЦО-СОПРАНО | МИКСТ | МИМИКА | МИННЕЗИНГЕР | МИОЭЛАСТИЧЕСКАЯ
ТЕОРИЯ ГОЛОСООБРАЗОВАНИЯ | МНОГОГОЛОСИЕ | МОНОДИЯ | МОТЕТ |
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ | МУТАЦИЯ | МЫШЕЧНЫЕ ПРИЁМЫ | МЮЗИКЛ

НАПЕВ | НАРОДНАЯ МАНЕРА ПЕНИЯ | НЕЙРОХРОНАКСИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ
ГОЛОСООБРАЗОВАНИЯ | НОСОВАЯ И ПРИДАТОЧНЫЕ ПОЛОСТИ | НОСОВОЙ
ПРИЗВУК

ОБЕРТОНЫ | ОДА | ОДНОГОЛОСИЕ | ОДНОРОДНЫЙ ХОР | ОКРУГЛЕНИЕ
ГЛАСНЫХ | ОПЕРА | ОПЕРА КОМИК | «ОПЕРА СПАСЕНИЯ» | ОПЕРА-БАЛЕТ |
ОПЕРА-БУФФА | ОПЕРА-СЕМИСЕРИА | ОПЕРА-СЕРИА | ОПЕРЕТТА | ОПЕРНОЕ

К содержанию

ПЕНИЕ | ОПОРА | ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТИПА ГОЛОСА | ОРАТОРИЯ | ОРГАНУМ | «ОРФЕОН» | ОРФОЭПИЯ | ОТКРЫТЫЙ ЗВУК

ПАРТЕСНОЕ ПЕНИЕ | ПАРТИТУРА | ПАРТИЯ | ПАССАЖ | ПАСТИЧЧО | ПАСТОРАЛЬ | ПЕВЧЕСКАЯ УСТАНОВКА | ПЕВЧЕСКИЕ ОЩУЩЕНИЯ | ПЕВЧИЙ ДЪЯК | ПЕНИЕ | ПЕРЕХОДНЫЕ ЗВУКИ | ПЕСНЯ | ПОДГОЛОСОК | ПОЗИЦИЯ ЗВУКА | ПОЛЁТНОСТЬ | ПОЛИФОНИЯ | ПОПЕВКА | ПОРТАМЕНТО | ПОСТАНОВКА ГОЛОСА | ПРЕМЬЕР | ПРИКРЫТИЕ | ПРИМАДОННА | ПРИПЕВ | ПРИЧИТАНИЯ | ПРОБА ГОЛОСА | ПРЯМОЙ ГОЛОС | ПСАЛМОДИЯ | ПСАЛМЫ | ПСАЛЬМА

РАПСОД | РАСПЕВАНИЕ ХОРА | РЕВЕРБЕРАЦИЯ | РЕГЕНТ | РЕГИСТР | РЕЗОНАНС | РЕЗОНАТОРЫ | РЕКВИЕМ | РЕФРЕН | РЕЧИТАТИВ | РИТМ | РИТУРНЕЛЬ | РОВНОСТЬ ГОЛОСА | РОМАНС | РОНДО | «РОССИЙСКАЯ ПЕСНЯ» | РОТОГЛОТОЧНЫЙ КАНАЛ | РУЛАДА | РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

САРСУЭЛА | СЕКВЕНЦИЯ | СЕРЕНАДА | СИЛА ЗВУКА | СИЦИЛИАНА | СКАЗИТЕЛЬ | СКАЛЬД | СКОМОРОХ | СМЕШАННЫЙ ХОР | СОГЛАСНЫЕ | СОЛИСТ | СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЕ | СОМБРИРОВАННЫЙ ЗВУК | СОПРАНИСТЫ | СОПРАНО | СПИРИЧУЭЛ | СТАВАТ МАТЕР | СТРАДАНИЯ | «СТРАСТИ» | СТРЕТТА | СТРОЙ ХОРА | СТРОЧНОЕ ПЕНИЕ | СУБРЕТКА | СЫГЫТ

TE DEUM | ТЕМБР | ТЕМП | ТЕНОР | ТЕРЦЕТ | ТЕССИТУРА | ТОНАДИЛЬЯ | ТРАВЕСТИ | ТРАНСПОЗИЦИЯ | ТРЕЛЬ | ТРЕМОЛЯЦИЯ | ТРИО | ТРОПЫ | ТРУБАДУР | ТРУВЕР

УНИСОН

ФАКТУРА | ФАЛЬЦЕТ | ФИЛИРОВКА | ФИОРИТУРА | ФОНАЦИЯ | ФОНЕТИЧЕСКИЙ МЕТОД | ФОНИАТРИЯ | ФОРМАНТА | ФОРСИРОВАНИЕ | ФРАЗИРОВКА | ФРОТТОЛА | ФУГА | ФУГАТО

ХЕЙРОНОМИЯ | ХОМОНИЯ | ХОР | ХОРАЛ | ХОРМЕЙСТЕР | ХОРОВЕДЕНИЕ | ХОРОВОД

ЦЕЗУРА | ЦЕПНОЕ ДЫХАНИЕ

ЧАСТУШКИ

ШАНСОН | ШАНСОНЬЕ

ЭКВИРИТМИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД | ЭЛЕГИЯ | ЭМИССИЯ ЗВУКА | ЭПИТАЛАМА | ЭХО

ЮБИЛЯЦИЯ

ЯЗЫК

Основная литература:

1. Дюпре Ж.-Л. Искусство пения. Полный курс: теория и практика, включающая сольфеджио, вокализы и мелодические этюды. 1-е изд. М.: "Лань", "Планета музыки", 2014. - 288 с. <http://e.lanbook.com/view/book/44211/>

К содержанию

2. Каркина С.В. Интерпретация литературно-поэтического текста в музыкальном произведении: Учебное пособие для студентов средних и высших учебных заведений музыкально-педагогических специальностей, преподавателей музыки. - Казань: К(П)ФУ, 2011.- 52 с.
http://kpfu.ru/docs/F12909509/Karkina.S.V.Interpretaciya.lit_poet.teksta.pdf
3. Ламперти Ф. Искусство пения (L'artedelcanto). По классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам: Учебное пособие. Изд. 2-е, испр. М.: "Лань", "Планета музыки", 2009. - 192 с.
<http://e.lanbook.com/view/book/2000/>
4. Плужников К.И. Вокальное искусство: учебное пособие. - СПб.: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2013- 112 с. <http://e.lanbook.com/view/book/5696/page1/>
5. Такташова, Т. В. Музыкальный учебный словарь [Электронный ресурс] / Т. В. Такташова, Н. В. Баско, Е. В. Баринава. - М.: Флинта: Наука, 2012. - 368 с.
<http://www.znaniium.com/bookread.php?book=455834>

Дополнительная литература:

1. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М. : Музыка, 2007.
2. Концепция развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации на 2008-2015 годы. Правительство Российской Федерации. Распоряжение от 25 августа 2008 г. № 1244-р. М. : в ред. Постановления Правительства РФ от 08.09.2010 г. № 702. URL: <http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/55070647/> (дата обращения: 24.09.2014)
3. Ламперти Ф. Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам : учеб. пособие. СПб. : Лань, Планета музыки, 2009.
4. Неровных В. А., Ушинский К. Д. Философское и психологическое обоснование проблемы воспитания активности и самостоятельности. Новые исследования в педагогических науках. Вып. 1. М., 1963.
5. Огороднов Д. Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе: методическое пособие. Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение. 1972.
6. Павлова М. А. Формирование вокально-слухового самоконтроля у студентов музыкально-педагогического факультета на занятиях по постановке голоса : дис. . канд. пед. наук. М., 2002.
7. Пидкасистый П. И. Самостоятельная познавательная деятельность школьников в обучении: Теория экспериментального исследования. М. : Педагогика, 1980.
8. Прянишников И. И. Советы обучающимся пению : учебное пособие. СПб. : Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2013.
9. Трифонова И. А. Академическое вокальное искусство как социокультурный феномен : дис. . канд. филос. Наук : Тюменский гос. ун-т. Тюмень, 2011.
10. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации». М. : Проспект, 2014.
11. Чернов Д. Е., Чернова Л. В. Слуховой и мышечный самоконтроль в процессе речевого и певческого звукообразования // Специальное образование: научно-методический журнал / ФГБОУ ВПО «Урал. гос. Ун-т»; Ин-т спец. Образования. Екатеринбург, 2013. № 3(31) С. 97-105.

Интернет-ресурсы:

1. BBC Music Magazine - <http://www.bbcmusicmagazine.com/>
2. Нотная библиотека классической и современной академической музыки - <http://www.load.cd/ru/>
3. Нотный архив Бориса Тараканова - <http://notes.tarakanov.net>

К содержанию

4. © vocal-noty.ru 2015
5. Нотный архив Дениса Бурякова - <http://mus.lib.ru/>
6. Электронный нотный каталог - <http://www.ecosvit.org/bibl>
10. <http://www.mp3sort.com/>
7. <http://s-f-k.forum2x2.ru/index.htm>
8. <http://forums.minus-fanera.com/index.php>
9. <http://alekseev.numi.ru/>
12. <http://talismanst.narod.ru/>
10. <http://www.rodniki-studio.ru/>
11. <http://www.a-pesni.golosa.info/baby/Baby.htm>
12. <http://www.lastbell.ru/pesni.html>
13. <http://www.fonogramm.net/songs/14818>
14. <http://www.vstudio.ru/muzik.htm>
15. <http://bertrometr.mylivepage.ru/blog/index/>
16. <http://sozvezdieoriona.ucoz.ru/?lzh1ed>
17. <http://www.notomania.ru/view.php?id=207>
18. <http://notes.tarakanov.net/>
19. <http://irina-music.ucoz.ru/load>

Мазурок Ю. Д., Горшенин А. Д.

Формирование коммуникативной и профессиональной компетенции студентов при изучении звукооператорского мастерства

методическая разработка
(учебный процесс)

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Введение

В Концепции модернизации российского образования отмечается, что целью обучения становится не сумма знаний, умений, навыков, а активный запас ключевых компетенций, обеспечивающих образование на современном уровне, самореализацию и социальную адаптацию.

Нужна иная, более совершенная система образования, адаптированная к современным требованиям, предъявляемым к выпускникам учебных заведений. Согласно этой парадигме студент становится активным участником учебной деятельности, *«создателем самого себя»*.

В предлагаемой разработке описываются зарекомендовавшие себя на практике методики и технологии, в результате применения которых у студентов формируются коммуникативные и профессиональные компетенции. Системное использование предлагаемых инновационных технологий, при которых обучающиеся являются субъектами учебной деятельности, направлено на эффективное овладение языком специальности, активизацию профессиональной заинтересованности, обучает межличностному и профессиональному общению, раскрывает заложенные индивидуальные способности и дарования.

Общая характеристика коммуникации

В программу дисциплины «Музыкальное звукооператорское мастерство» введен раздел «Организационно-управленческая деятельность», в который входят такие требования, как организация работы творческого коллектива, разработка систем мотивации труда, принятие управленческих решений и контроль за их исполнением и т.д. Актуальность его не вызывает никаких сомнений, ведь современный специалист практически в любой сфере деятельности должен обладать не только профессиональной и речевой компетенцией, но и способностью установить и поддержать деловой контакт,

К содержанию

оценить возможности и способы решения возникающих проблем, в целом обеспечивающие результативность своей работы и невозможной без владения навыками культуры общения.

Правила речевого поведения регулируются речевым этикетом. Под речевым этикетом понимается совокупность правил, принципов и конкретных форм общения. В переводе с французского слово «этикет» означает ярлык, этикетку, церемониал, порядок проведения какой-либо церемонии.

В литературе подчеркивается, что в этикете деловой речи могут и должны учитываться принципы морали. Умение соблюдать этические нормы всегда высоко ценилось в обществе. Знание норм этики, умение следовать им в поведении и в речи свидетельствуют о хороших манерах, этической культуре человека, т.е. умении управлять собой, контролировать свои чувства, что находит выражение и в речевом общении.

Речевой этикет предполагает овладение технологией ведения беседы, переговоров. Он связан с деловыми манерами знакомства, обращения, приветствия, прощания. Знание этикетных формул позволит выпускникам колледжа осуществлять эффективное деловое общение.

В теоретическом плане возможно познакомить студентов с общим принципом этикета в любых сферах профессиональной и общественной деятельности – принципом вежливости. Как справедливо отмечается, вежливость нужно именно выражать, демонстрировать при общении.

Структура коммуникационного процесса

Теорию вопроса, который продолжается разговором о социальных ролях партнеров речевого общения. Интересно раскрыть ролевую теорию, опираясь на достижения психологии и социологии. Социальная заданность делового общения во многом определяется именно профессиональными особенностями.

На семинарских занятиях проводятся коммуникативные упражнения, которые позволяют выявить уровень этикетной образованности студентов, сформировать навыки культурного общения и доброжелательного, вежливого отношения собеседников друг к другу (Приложение № 1). Эффективной формулой обучения в этом плане является учебная ролевая игра, участники которой ориентированы на выполнение тех или иных социальных ролей моделируемой ситуации типа «Знакомство с творческим коллективом», «Работа на стационарных площадках», «Установка и работа с оборудованием на открытых площадках» и др.

Одним из активных методов обучения является создание ситуаций, в которых работают профессиональные звукооператоры и звукорежиссеры. Имитационная модель профессиональной деятельности звукооператора, создаваемая при участии студентов, способствует осмыслению ими важности теоретических знаний в профессиональной деятельности, понять их практическую значимость. Достоинство игры в том, что она выступает одновременно как прием, форма, средство и метод обучения.

Элементы коммуникации: игровые технологии

Деловая игра – это вид учебной деятельности в условиях целенаправленного обучения, характеризующейся высокой познавательной заинтересованностью. В ней моделируются реальные ситуации, решение которых приводит к получению новых знаний или способов действий.

Классификация игровых технологий

- *По виду деятельности:* а) физические (двигательные); б) интеллектуальные (умственные); в) трудовые; г) социальные; д) психологические.
- *По характеру педагогического процесса:* а) обучающие, тренировочные, контролирующие, обобщающие; б) познавательные, воспитательные, развивающие; в)

К содержанию

репродуктивные, продуктивные, творческие; г) коммуникативные, диагностические, профориентационные, психологические.

- *По характеру технологии проведения:* а) предметные; б) сюжетные; в) ролевые; г) деловые; д) имитационные.

В основе игровых технологий лежит психологический механизм. Игровые технологии опираются на фундаментальные потребности личности в самовыражении, самоутверждении, самоопределении, самореализации.

Целевые установки игры

Игровая деятельность в учебном процессе позволяет реализовать дидактические, воспитывающие, развивающие и социализирующие цели.

Дидактические цели – расширение кругозора, формирование профессиональных умений и навыков, применение их в практической деятельности, формирование общеучебных умений и навыков.

Воспитывающие цели – формирование научного мировоззрения, воспитание нравственных убеждений, эстетического мировоззрения, воспитание воли, самостоятельности, коммуникабельности, толерантности.

Развивающие цели – развитие воображения, внимания, памяти, речи, мышления, рефлексии, творческих способностей, умений оперировать логическими приемами анализа, сравнения, классификации, развитие мотивов учебной деятельности и т.п.

Социализирующие – адаптация к условиям среды, приобщение к нормам общества, обучение общению, социорегуляция, самоконтроль поведения и рефлексии.

Средства коммуникации: виды игр

Деловые игры предназначаются для усвоения нового, закрепление пройденного материала, а также для развития творческих способностей.

В реальном учебном процессе используются модификации деловых игр.

Имитационные игры – имитируется деятельность звукооператора на рабочем месте, работа в театре, или в концертной организации, обстановка и условия, при которых она осуществляется.

Операционные игры – способствуют приобретению умения выполнять операционные приемы конкретной деятельности. В них достаточно полно моделируется реальный процесс выполнения какой-либо работы: может отрабатываться методика составления райдера, решение технических задач при размещении и настройке звукоусилительного оборудования, ведение определенных элементов работы в творческом коллективе.

Ролевые деловые игры – позволяют отрабатывать тактику поведения звукорежиссера при общении с творческим коллективом театра.

Вышеперечисленные игры предназначены для проигрывания поведения человека в конкретной ситуации. При их проведении необходимо представить поведение другого человека в определенной ситуации, предусмотреть его реакции на определенные воздействия, найти правильные решения и т.п.

Основные задачи при организации такой игры – сформировать ориентировку в различных обстоятельствах, дать оценку своему поведению, учесть состояние других людей, установить определенные отношения, повлиять на других людей.

Комплексная работа по изучению всех указанных направлений способствует осуществлению речевого мастерства, эффективной речевой коммуникации.

В последние годы много говорится о необходимости формирования культуры речевого общения будущих специалистов. Актуально это и для профессии звукооператор, так как работа звукооператора непосредственно встроена в работу всего творческого коллектива театра.

К содержанию

Основной компонент коммуникации: игра как активный метод обучения

Общение – это выполнение определенных социальных ролей (официальных, неофициальных, полуофициальных). Логичным поэтому представляется использование деловых игр, моделирующее те или иные ситуации, на семинарских занятиях. Вместе с тем следует учитывать мнение А.А. Леонтьева, Г.А. Китайгородской о том, что ролевое общение эффективно в системе обучения лишь в постоянном взаимодействии с личностным общением. Переход от ролевого к личностному общению означает переход студентов от учебно-коммуникативной к реально-коммуникативной деятельности, хотя в дальнейшем эти деятельности могут осуществляться также в ролевых формах.

Для успешного проведения игры разрабатывается сценарий с описанием возникающих ситуаций и функции участников «деловой игры».

Деловая игра

Схема «деловой игры» состоит из трех этапов: подготовительного, исполнительного, аналитического.

Подготовительная часть включает:

а) разработку игры - сценарий, составление плана игры, описание игры, и её материальное обеспечение;

б) введение в игру – постановку целей и задач игры - условия и правила проведения, распределения ролей, формирование команды, консультирование участников игры.

Исполнительная часть характеризуется:

а) работой команды над заданием – работой с источниками информации – «мозговой штурм», обсуждением предложений (гипотез), формулирование выводов;

б) дискуссией между командами – выступлением участников команды, проведением дискуссий, деятельностью экспертов.

Аналитическая часть: предполагает окончание игры, рефлексию и анализ, самооценку и оценку участников игры, формирование выводов и обобщение результатов, рекомендации по дальнейшей работе.

Метод игры предполагает опору на деятельностный подход в обучении, а моделирование деятельности, типичной для учреждения культуры, способствует развитию профессионально значимых качеств личности и способностей будущего специалиста.

Игра даёт положительный эффект в подготовке специалистов к профессионально деятельности. В процессе игры осуществляется переход студентов от одного вида деятельности к другому: от познавательно-теоретической к профессионально-практической.

Основные этапы подготовки учебной игры – определение ее темы и цели. Тема игры должна вытекать из содержания учебного материала, предусмотренного программой и Госстандартом. Преподаватель определяет, насколько она значима и актуально для подготовки, опираясь на результаты наблюдений, опросов, анкетирования. Так, представляется целесообразным проведение учебных игр по темам «Составление и обсуждение райдера», «Собеседование при поступлении на работу» (Приложение № 2; 3), «Подготовка оборудования к концерту», «Работа звукооператора во время саунд-чека» и т.д., которые воспроизводят модели профессионального и социального поведения.

В ходе деловой игры должна осуществляться основная учебная цель – обучение языку специальности, которая реализуется в конкретных задачах: ускорить процесс обучения основам речевой коммуникации, сформировать умение быстро и правильно принимать решения профессионального характера, обучить участников игры эффективному взаимодействию, принятию решений, распределению прав и обязанностей между ними и др.

К содержанию

Немаловажным моментом подготовки игры является распределение ролей, которое осуществляется преподавателем (особенно, если игра проводится впервые), самими обучающимися. При этом необходимо учитывать уровень языковой подготовки студентов, психологический тип, темперамент, степень коммуникативности.

Оценивание результатов игры осуществляется коллективно. В этом может участвовать как весь коллектив учебной группы, так и предварительно избранное жюри. Оценка должна быть объективной, активизирующей игровое настроение.

Таким образом, деловая учебная игра в процессе коммуникативной подготовки относится к числу инновационных технологий, направленных на эффективное овладение языком специальности, обучение общению, активизацию профессиональной заинтересованности.

Ситуационно-ролевая игра

После изложения теоретического материала с целью закрепления его отдельных положений можно провести игру, которая во времени займет 15-20 минут.

Наиболее простым примером ситуационно-ролевой игры или игры-импровизации «Режиссер; творческий коллектив; звукорежиссер».

Её можно проводить на семинарском занятии и использовать для взаимного контроля студентов за усвоением теоретического материала. Учебная группа разбивается на две подгруппы «режиссер» и «творческий коллектив». «Режиссеры» составляют и задают вопросы «звукооператорам», оценивают ответы, выясняют наиболее сложный для усвоения материал и так далее. Затем играющие меняются ролями. Каждая подгруппа выполняет свою роль в течение 30 минут.

Таким образом, студенты учатся выделять главное из предлагаемого материала, овладевают коллективными и групповыми формами работы. Тему ситуационно-ролевой игры можно объявить перед занятием, чтобы активизировать внимание студентов к излагаемому материалу. В основу игры-импровизации может лежать инсценирование задачи (см. Приложение № 4)

В процессе игры должны быть решены следующие задачи:

- помочь студентам в закреплении теоретических знаний по музыкальному звукооператорскому мастерству;
- показать связь теории с практикой концертной и театральной работы;
- обучить профессиональному общению и организационно-управленческой деятельности;
- развить коммуникабельные способности и навыки;
- воспитать у студентов культуру поведения в речи;
- обучить будущих специалистов анализу собственных действий и поведения в той или иной ситуации;
- познакомить студентов с «технологией» профессионального решения, то есть с системой действий, обеспечивающей достижение поставленной цели.

Литература

1. Беспалько В. П. «Слагаемые педагогической технологии» М. «Педагогика». 1989.
2. Белухин Д. А. «Основы личностно-ориентированной педагогики». М.- Воронеж. 1997.
3. Вербитский А. А. Компетентностный подход и теория обучения/ А.А. Вербитский – М.: Исслед. центр проблем качества подготовки специалистов 2004. – с. 84
4. Зеер Э. Ф. Компетентностный подход к модернизации профессионального образования/ Э. Ф. Зеер, Э. А. Сыманюк// Высш. Образование в России. – 2005.- № 4. – 23.с
5. Клюев Е. В. Речевая коммуникация [Текст]/ Е. В. Клюев. – М.: Рипол классик, 2002.- 315.с.

К содержанию

6. Китайгородская Г. А. Интенсивное обучение. Теория и практика – Изд. Русский язык – М., 1992г.
7. Леонтьев А. Психология общения: учебное пособие для студентов /А. Леонтьев – М.: Научно-производственная фирма «Смысл», 2005. -368с.
8. Меерович М. И. Технология творческого мышления: практич. Пособие [Текст]/ М. И. Меерович, Л.И. Шрагина. – Минск: Харвест, 2003. – 432 с.
9. Печенева Т.А. «Коммуникативная стратегия обучения русскому языку» - журнал «Педагогика». № 4 2003.
10. Справочник по педагогическим инновациям (В.Н. Михелькевич, Л.И. Полушкина, В.М. Мегедь) Самара. 1998.
11. Хуторский А. «Ключевые компетенции. Технология конструирования». Журнал «Народное образование» № 5 2003.
12. Емельянов Е.Д. Звукофикация театров и концертных залов. М. «Искусство» 1989.

Приложение 1.

Приятно ли с вами общаться? (Тест)

Инструкция: Ответьте, пожалуйста, «да» или «нет» на следующие вопросы.

1. Вы больше любите слушать, чем говорить?
2. Вы всегда можете найти тему для разговора даже с незнакомым человеком?
3. Вы всегда внимательно слушаете собеседника?
4. Любите ли вы давать советы?
5. Если тема разговора вам неинтересна, станете ли вы показывать это собеседнику?
6. Раздражаетесь, когда вас не слушают?
7. У вас есть собственное мнение по любому вопросу?
8. Если тема разговора вам не знакома, станете ли её развивать?
9. Вы любите быть в центре внимания?
10. Есть ли хотя бы три предмета, по которым вы обладаете достаточными знаниями?
11. Вы хороший оратор?

Обработка результатов

За каждый ответ «да» на вопросы 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11 начисляйте по 1 баллу и подсчитайте сумму баллов.

От 1 до 3 баллов – трудно сказать: то ли вы молчун, из которого не вытянешь ни слова, то ли очень общительны. Однако общаться с вами всегда просто, а порой даже трудно. Следует над этим задуматься.

От 4 до 8 баллов – вы, может быть, и не слишком общительный человек, но почти всегда внимательный и приятный собеседник. Вы можете быть и весьма рассеянным, когда не в духе, но не требуете от окружающих в такие минуты особого внимания к вашей персоне.

От 9 баллов – вы, наверное, один из самых приятных в общении людей. Вряд ли друзья могут без вас обойтись. Это прекрасно. Возникает только один вопрос: не приходится ли вам много играть, как на сцене?

Приложение 2.

Резюме

Правильно составленное резюме способно произвести неизгладимое впечатление на потенциального работодателя.

Резюме должно быть кратким, правдивым и не превращаться в подобие романа.

Ваша цель – создать благоприятное первое впечатление о себе, убедить работодателя в том, что Вы как раз тот человек, который прекрасно сможет выполнить данную работу.

Основные требования к написанию резюме

К содержанию

- Краткость (не более одного листа А4)
- Конкретность (информируйте о конкретных достижениях, результатах Вашей работы, избегайте общих фраз)
- Активность (используйте глаголы действия: владею, готов, умею, знаю)
- Избирательность (отражайте только те сведения, которые будут востребованы в выбранной Вами сфере деятельности)
- Честность (помните, что любую информацию, которую вы о себе дали, можно уточнить, проверить)
- Презентабельность (стандартный лист белой бумаги, черный простой (без завитушек) и читабельный шрифт).

Структура резюме

1. Заголовок (фамилия, имя, отчество)
2. Основные личные данные (адрес, телефон, дата рождения)
3. Цель. Предложение, в котором кратко излагается, какая именно должность или рабочее место Вас интересует. (Не следует включать этот раздел в тех случаях, когда вы собираетесь пользоваться единственным вариантом резюме, рассылая его во многие компании, предлагающие разные вакансии).
4. Опыт работы. Это основная часть Вашего резюме. Дается в обратном хронологическом порядке с указанием дат, мест работы, должностей, основных функции и достижений. (Если Вы только окончили учебное заведение, и у Вас нет практического опыта, укажите место прохождения производственной практики и то с чем Вы там познакомились).
5. Образование. Чем больше прошло времени после окончания учебного заведения, тем меньше места эта часть должна занимать в резюме. (Для выпускников в этот пункт помещать те, дисциплины которые соответствуют Вашей цели, указать тему дипломной работы. Указать квалификацию, специализацию).
6. Дополнительная информация. Отражает сведения о степени владения иностранными языками, о навыках работы на ПК (с указанием используемых программ), наличие водительских прав, о личных качествах, о наличии рекомендации.

Приложение 3.

Собеседование с работодателем

Личное общение с работодателем дает значительные преимущества, позволяя расположить к себе и заинтересовать собеседника, представить себя как подходящего кандидата для предлагаемой работы. Чтобы успешно пройти собеседование, необходимо заранее хорошо подготовиться к нему.

Итак, встреча с работодателем «шаг за шагом»

Никогда не планируйте неудачу. Направляясь на встречу, рассчитывайте на положительный результат. Помните, что Вы должны уметь убеждать – и это в ваших силах.

Не забудьте о возможности первого впечатления (подумайте о причёске и одежде – деловой стиль, подчеркнет ваши намерения). Будьте вежливы и доброжелательные со всеми, кого встретите в офисе.

Постарайтесь прийти на собеседование за 15 минут до его начала.

Возьмите с собой документы, подтверждающие Ваше образование.

Мысленно отрепетируйте Ваш разговор с работодателем, Продумайте вопросы, которые могут быть Вам заданы и ответы на них.

Обязательно подготовьтесь к ответу на следующие вопросы

- Почему Вы хотите работать именно здесь?
- Кто Вам посоветовал?

К содержанию

- Что Вы знаете об этой работе?
- Почему Вы ушли с прежней работы?
- На какую зарплату Вы рассчитываете?
- Ваши сильные и слабые стороны как специалиста и личности?
- Как связаны с данной работой Ваше образование и предыдущей трудовой опыт?
- С чего Вы предполагаете начать работу на новом месте?

Отвечайте непосредственно на поставленный вопрос в рамках обсуждаемой темы.

- Демонстрируйте уверенность в себе в своих возможностях. Вид спокойного доброжелательного, делового человека – то, что вам нужно.
- Проявите интерес и готовность к выполнению именно той работы, которую Вам предлагают. Стирайтесь показать, что у вас есть, опыт подобной деятельности подкрепите фактами.
- Не отзывайтесь плохо о Ваших предыдущих начальниках и работе – это настораживает.
- Если Вам предложат заполнить анкету, отнеситесь серьезно, и не задавайте много вопросов по порядку заполнения
- В конце собеседования выясните, когда ждать и как Вы узнаете о результатах. Договоритесь, что Вы сами позвоните.

Приложение 4.

Инсценирование задачи

Тема: методы воспитания.

Ситуация: Вы – звукорежиссер в театре. Вами запланирована работа по обеспечению и настройке звукового оборудования для определённого спектакля (например: современный спектакль, в котором задействовано большое количество средств озвучивания и применяются многочисленные звуковые спецэффекты). Вы приходите к режиссеру. И стремитесь пригласить творческий коллектив театра на саунд-чек, без которого полноценное звуковое обеспечение спектакля невозможно.

Звукорежиссер должен убедить творческую группу в необходимости участвовать в мероприятии.

«Артисты» (пока «звукооператор» находится вне аудитории и готовится к беседе) разбиваются на группы: 1) 3-4 человека заняты изучением ролей; 2) 4-5 человек репетируют; 3) 3 человека участвуют в выездных мероприятиях, проводимых театром.

Таким образом, группа разбита на «актив» и «пассив». Их непропорциональное количество влияет на успех или неудачу в беседе с «группой».

Какие методы влияния может использовать звукорежиссер?

Какие из них наиболее эффективны?

Макарова Н.В.

Рейтинговая система контроля и оценки знаний – как фактор, стимулирующий учебную деятельность обучающихся».

Обобщение актуального педагогического опыта

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Раздел 1. Информация о рейтинговой системе контроля и оценки знаний.

1.1 Условия возникновения и становления.

Рост профессиональных требований к будущим специалистам вызывает необходимость корректировки учебного процесса, основными принципами которого становятся:

- стремление к наиболее полному выявлению и развитию способностей каждого студента;
- совершенствование системы контроля к качеству приобретаемых знаний;

К содержанию

- воспитание у студентов стремления состоятельности в конечных результатах своего труда;
- определение мер, призванных стимулировать работу студентов.

Новые стандарты ставят перед всеми участниками образовательного процесса одну из главных задач – повышение качества образования. Решение проблем, связанных с повышением качества подготовки специалиста, требует изменения парадигмы образования, перехода от лично – деятельного к лично – ориентированному подходу, а также поиска новых технологий процесса обучения. В центре внимания современного образования – личность, развитие ее духовных потенциалов, способностей, возможностей творческой самореализации. Общий курс фортепиано является необходимым и обязательным условием полноценного развития музыканта в процессе его обучения. Специфика учебного процесса по данному курсу представляет уникальную возможность для развития культуры музыканта, формирования его мировоззрения, этических и эстетических установок. Основные цели и задачи предмета «Фортепиано», конкретизирующиеся в содержании обучения, определяют важную роль этой дисциплины в развитии художественно-образного мышления и творческих способностей молодых музыкантов.

1.2 Актуальность введения рейтинговой системы.

Важная роль в учебно-воспитательном процессе отводится контролю за качеством профессиональной подготовки студентов. Традиционная система оценки знаний перестала устраивать преподавателей цикловой комиссии, так как не показывала реальной картины знаний студентов. Необходимо напомнить, что она основывалась на требованиях учебных программ по предмету и предусматривала проведение в течение каждого семестра 1-3-х прослушиваний, включающих определенные виды исполнительства (гаммы, этюды, ансамбли, аккомпанементы, полифонические произведения, крупную форму пьесы). Многолетняя практика показывала, что в период подготовки студентов к итоговым академическим концертам и экзаменам по предмету, на них приходилась наибольшая нагрузка. Почему? Причиной этому были проводимые в это же время отчетные концерты колледжа и отделения, а также, участие творческих коллективов и солистов в областных и городских мероприятиях.

1.3 Длительность работы по рейтинговой системе.

Цикловая комиссия общего фортепиано, сохраняя опыт предыдущих лет и стремясь к совершенствованию учебного процесса, решила в 2002 г. ввести на отделении рейтинговую систему контроля и оценки знаний студентов.

1.4 Ведущая педагогическая идея.

Введение новой многобальной системы оценки позволило с одной стороны, отразить в бальном диапазоне индивидуальные особенности студентов, а с другой - объективно оценить в баллах усилия студентов, затраченные на выполнение отдельных видов работы. И что очень важно, она создает условия для мотивации самостоятельности обучающихся средствами современной и систематической оценки результатов их работы в соответствии с их реальными достижениями. Благодаря рейтинговой системе преподаватели цикловой комиссии могут отслеживать качество усвоения знаний и умений в учебном процессе, выполнение планового объема самостоятельной работы.

1.5 Диапазон действия рейтинговой системы.

Она предполагает совершенствование планирования работы педагогов и студентов; более рациональное распределение учебной нагрузки в течение семестра; определение системы поощрения хорошо успевающих студентов; определение новых критериев формирования итоговых оценок. Это достигается за счет введения ежемесячных контрольных мероприятий. Необходимо отметить и тот факт, что новая система стимулирует систематическую работу студентов и, что очень важно, позволяет им уделять больше времени занятиям специальными дисциплинами. Таким образом, общее количество прослушиваний за полугодие возрастает до 4-х, что, соответственно, ведет к

К содержанию

уменьшению объема исполняемого на них музыкального материала. Учитывая то, что в каждом семестре количество прослушиваний и входящих в них видов исполнительства меняется, разработана таблица рейтинга, определяющая формирование итоговых оценок.

Раздел 2. Технология рейтинговой системы контроля и оценки знаний.

Оценка выступлений производится по 10-балльной шкале за каждый вид исполнительства отдельно. Цель этого введения состоит в том, что при обычной 5-балльной системе границы между оценками «5-» и «4+»; «4-» и «3+» весьма расплывчатые, а 10-балльная шкала дает четкое определение каждой оценке. После проведения контрольных мероприятий баллы складываются, и по результатам полученной суммы выводится итоговая оценка. Таким образом, студенты сами могут получать не только ясное представление о том, как формируется их итоговая оценка, но и сознательно влиять на процесс ее формирования. А преподаватели цикловой комиссии имеют возможность получить объективную и полную картину образовательных результатов: формирование профессиональных компетенций, освоение знаний, умений и приобретение практического опыта по дисциплине или междисциплинарному курсу.

Рейтинговая система контроля и оценки знаний включает в себя ряд положений, призванных стимулировать творческую активность студентов и их заинтересованность в конечном результате своего труда:

1. Тематика контрольных мероприятий определяется на каждый семестр заранее. Но, вместе с тем, преподавателям предоставляется право в отдельных случаях изменять очередность выносимых на прослушивание разделов программ в соответствии с музыкальными способностями и возможностями студентов.

2. Хорошо успевающие студенты имеют право на досрочную сдачу контрольных прослушиваний.

3. Программы, выносимые на экзамен, проходят обязательное предварительное прослушивание. При получении на предварительном прослушивании оценки «5» (9 баллов), студент на экзамене освобождается от исполнения данного раздела программы. Это относится и к произведениям, выносимым на публичные выступления (конкурсы, концерты классов преподавателей, отчетные концерты отделения и др.).

4. Для повышения оценки за семестр студенты имеют право на пересдачу одного из разделов программы.

5. Независимо от участия в концертной деятельности, студенты обязаны исполнить все разделы программы на контрольных прослушиваниях. При получении неудовлетворительной оценки или неявки на зачет без уважительных причин, сдача задолженности переносится на следующий месяц с выставлением за данный раздел программы оценки «3».

Раздел 3. Результативность рейтинговой системы контроля и оценки знаний.

Обобщая практический опыт применения рейтингового подхода к контролю и оценке результатов обучения студентов, необходимо отметить его актуальность. Состоятельность рейтинговой системы и соответствие ее современным требованиям подтверждают результаты конкурсов, высокий уровень концертно-лекционной деятельности. Студенты ежегодно выступают на городском фестивале «Студенческая весна», становились лауреатами и дипломантами областного конкурса «Учитель и ученик», регулярно участвуют в открытых региональных конкурсах по предмету «Фортепиано» среди студентов разных специальностей музыкальных и педагогических учреждений СПО в г. Белгороде. Конкурсы имеют большое значение для студентов. Целью многих из них является участие в престижном состязании и особенно добиться победы. Выступить на конкурсе, попробовать себя в качестве исполнителя не только на «родном» инструменте, но и на фортепиано привлекает всех студентов. Их успехи, о

К содержанию

которых становится известно в учебном заведении, вдохновляют других. Таким образом, все большее число студентов старается заниматься по предмету лучше.

В заключение, хотелось бы отметить, что работая по рейтинговой системе контроля знаний, преподаватели ПЦК довольны полученными результатами:

- заметно снизилось количество пропусков занятий без уважительной причины;
- присутствуя на всех занятиях, даже слабый студент, поневоле втягивается в учебный процесс, и, по окончании курса, достигает определенного результата;
- подготовка к сдаче студентами одного из разделов программных требований проще, чем сдача ими нескольких разделов сразу;
- увеличилось количество студентов, работающих ритмично;
- в конечном результате улучшилась успеваемость по предмету;
- дух соревнования и соперничества находит оптимальный выход в добровольной форме.

Рейтинговая система контроля позволяет развивать интерес к изучаемому предмету, дает возможность студентам сопоставлять результаты своей деятельности с результатами остальных. Контроль и оценка результатов обучения являются ведущим фактором развития личности обучающихся и способами управления их образовательной деятельности.

Библиографический список:

1. Актуальные методологические и методические проблемы преподавания курса фортепиано для учащихся разных специальностей в системе школа-училище-вуз: сб. науч. ст. Вып.3: материалы научно-практической конференции «Курс фортепиано для студентов разных специальностей в XXI веке». – М, 2003.
2. Ныркова, В. Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей / В.Ныркова – М: «Музыка», 1988.
3. Потапова, Ю.И. Внедрение инновационных технологий в педагогический процесс/ Ю.И. Потапова, Е.И. Семенюк, З.И. Болотина// Специалист. – 2008. - №11.

Приложение

Отделение теории музыки (ТМ) Требования к контрольным мероприятиям

I полугодие

I	Сентябрь Октябрь Ноябрь Декабрь	Этюд. Гаммы диэзные мажорные до 3-х знаков Полифония. Пьеса. Чтение с листа.
II	Сентябрь Октябрь Ноябрь Декабрь	Этюд. Гамма бемольная мажорная до 3-х знаков. Пьеса. Полифония. Крупная форма. Экзамен.
III	Сентябрь Октябрь Ноябрь Декабрь	11 аккордов от белых клавиш (до,ре, ми,фа) Пьеса. Полифония. Крупная форма. Экзамен.
IV	Сентябрь Октябрь Ноябрь Декабрь	Аккомпанемент. Крупная форма. Самостоятельно подготовленная пьеса. Чтение с листа музыкальных примеров к ГЭ.

Отделение хорового дирижирования (ХД) Требования к контрольным мероприятиям

К содержанию

І полугодие.

I	Сентябрь Октябрь Ноябрь Декабрь	Этюд. Гаммы диезные минорные до 3-х знаков. Полифония. Ансамбль. Чтение с листа.
II	Сентябрь Октябрь Ноябрь Декабрь	Этюд. Гамма бемольная мажорная до 3-х знаков. Полифония. Крупная форма. Пьеса. Экзамен.
III	Сентябрь Октябрь Ноябрь Декабрь	Этюд. 11 аккордов от белых клавиш (до,ре,ми,фа). Полифония. Пьеса. Чтение с листа.
IV	Сентябрь Октябрь Ноябрь Декабрь	Пьеса. 3 аккомпанемента из школьной практики. Полифония. Чтение с листа аккомпанементов.

**Отделения духовых, народных и струнных инструментов
Требования к контрольным мероприятиям**

І полугодие

I	Сентябрь Октябрь Ноябрь Декабрь	Гаммы диезные мажорные до 3-х знаков Этюд. Полифония. Ансамбль.
II	Сентябрь Октябрь Ноябрь Декабрь	Этюд. Гамма бемольная мажорная до 3-х знаков. Полифония. Крупная форма. Пьеса. Экзамен.
III	Сентябрь Октябрь Ноябрь Декабрь	Этюд. Аккомпанемент. Самостоятельно подготовленная пьеса. Полифония.
IV	Сентябрь Октябрь Ноябрь Декабрь	Пьеса. Полифония. Крупная форма. Экзамен.

МЗМ

Требования к контрольным мероприятиям

І полугодие

I	Сентябрь Октябрь Ноябрь Декабрь	Гаммы диезные мажорные до 3-х знаков Этюд. Полифония. Пьеса. Чтение с листа.
II	Сентябрь Октябрь Ноябрь Декабрь	Этюд. Гамма бемольная мажорная до 3-х знаков Пьеса. Полифония. Крупная форма. Экзамен.

К содержанию

III	Сентябрь	Этюд. Джазовая пьеса. Полифония. Самостоятельно подготовленная пьеса. Чтение с листа.
	Октябрь	
	Ноябрь	
	Декабрь	
IV	Сентябрь	Аkkомпанемент. Пьеса. Полифония. Самостоятельно подготовленное произведение. Чтение с листа.
	Октябрь	
	Ноябрь	
	Декабрь	

Отделение хорового народного пения (СХНП)

Требования к контрольным мероприятиям

I полугодие

I	Сентябрь	Гаммы мажорные диезные до 3-х знаков. Этюд. Полифония. Пьеса. Чтение с листа.
	Октябрь	
	Ноябрь	
	Декабрь	
II	Сентябрь	Этюд. Гамма мажорная бемольная до 3-х знаков. Полифония. Крупная форма. Пьеса. Экзамен.
	Октябрь	
	Ноябрь	
	Декабрь	
III	Сентябрь	Этюд. Аkkомпанемент к хоровой партитуре. Пьеса. Чтение с листа аккомпанементов.
	Октябрь	
	Ноябрь	
	Декабрь	
IV	Сентябрь	Аkkомпанемент. Самостоятельно подготовленное произведение. Ансамбль. Чтение с листа аккомпанементов.
	Октябрь	
	Ноябрь	
	Декабрь	

МИЭ (вокал)

Требования к контрольным мероприятиям

I полугодие

I	Сентябрь	Гаммы мажорные диезные до 3-х знаков. Этюд. Полифония. Пьеса. Чтение с листа.
	Октябрь	
	Ноябрь	
	Декабрь	
II	Сентябрь	Этюд. Гамма мажорная бемольная до 3-х знаков. Пьеса. Полифония. Крупная форма. Экзамен.
	Октябрь	
	Ноябрь	
	Декабрь	
III	Сентябрь	Этюд. Джазовая пьеса. Ансамбль. Аkkомпанемент. Чтение с листа.
	Октябрь	
	Ноябрь	
	Декабрь	
IV	Сентябрь	Аkkомпанемент. Самостоятельно подготовленное произведение. Ансамбль. Чтение с листа.
	Октябрь	
	Ноябрь	
	Декабрь	

ОТДЕЛЕНИЕ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

I полугодие

I	Сентябрь	Гаммы диезные мажорные до 3-х знаков
----------	----------	--------------------------------------

К содержанию

	Октябрь Ноябрь Декабрь	Этюд. Полифония. Ансамбль. Чтение с листа.
II	Сентябрь Октябрь Ноябрь Декабрь	Этюд. Гаммы бемольные мажорные до 3-х знаков Полифония. Аkkомпанемент. Чтение с листа.
III	Сентябрь Октябрь Ноябрь Декабрь	Этюд, аккомпанемент. Пьеса. Полифония. Крупная форма. Экзамен.
IV	Сентябрь Октябрь Ноябрь Декабрь	Аkkомпанемент. Пьеса. Полифония. Чтение с листа аккомпанементов.

МИЭ (инструменталисты)

I полугодие

I	Сентябрь Октябрь Ноябрь Декабрь	Этюд. Гаммы диэзные мажорные до 3-х знаков. Полифония. Пьеса. Чтение с листа.
II	Сентябрь Октябрь Ноябрь Декабрь	Гаммы бемольные мажорные до 3-х знаков. Пьеса. Полифония. Крупная форма. Экзамен.
III	Сентябрь Октябрь Ноябрь Декабрь	Джазовый этюд. Самостоятельно подготовленная пьеса. Полифония. Аkkомпанемент.
IV	Сентябрь Октябрь Ноябрь Декабрь	Эстрадно-джазовый аккомпанемент. Джазовая пьеса. Полифония. Крупная форма. Экзамен.

Отделение теории музыки (ТМ)

Требования к контрольным мероприятиям

II семестр

I	Февраль Март Апрель Май	Гаммы минорные диэзные до 3-х знаков. Этюд. Музыкальная терминология. Крупная форма. Пьеса. Чтение с листа.
II	Февраль Март Апрель Май	Самостоятельно подготовленное произведение. Гаммы минорные бемольные до 3-х знаков. Этюд. Музыкальная терминология Крупная форма. Ансамбль. Чтение с листа.
III	Февраль Март Апрель Май	Этюд Пьеса. Медленная часть классической сонаты. Аkkомпанемент. Чтение с листа.
IV	Февраль	Пьеса.

К содержанию

	Март Апрель Май Июнь	Полифония. Крупная форма. Примеры к ГЭ. Экзамен.
--	-------------------------------	---

ОТДЕЛЕНИЕ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ (ХД)

II семестр

I	Февраль Март Апрель Май	Гаммы минорные диезные до 3-х знаков. Этюд. Музыкальная терминология. Пьеса. Крупная форма. Чтение с листа.
II	Февраль Март Апрель Май	Гаммы бемольные минорные до 3-х знаков Этюд. Музыкальная терминология. Пьеса. Аккомпанемент. Крупная форма. Чтение с листа.
III	Февраль Март Апрель Май Июнь	Пьеса. Аккомпанемент. Полифония. Крупная форма. Экзамен.
IV	Февраль Март Апрель Май Июнь	Пьеса. 7 аккомпанементов (из школьной программы). Полифония. Крупная форма. Чтение с листа. Экзамен.

Музыкальное искусство эстрады (МИЭ - вокал)

Требования к контрольным мероприятиям

II семестр

I	Февраль Март Апрель Май	Гаммы минорные диезные до 3-х знаков. Этюд. Музыкальная терминология. Ансамбль. Крупная форма. Чтение с листа.
II	Февраль Март Апрель Май	Гаммы минорные бемольные до 3-х знаков. Этюд. Музыкальная терминология. Пьеса. Два аккомпанемента. Чтение с листа.
III	Февраль Март Апрель Май Июнь	Самостоятельно выученный аккомпанемент к вокальному произведению. Пьеса. Полифония. Крупная форма. Экзамен.

МЗМ

II семестр

I	Февраль Март Апрель Май	Гаммы минорные диезные до 3-х знаков. Этюд. Музыкальная терминология. Ансамбль. Крупная форма. Чтение с листа.
	Февраль	Гаммы минорные бемольные до 3-х знаков.

К содержанию

II	Март Апрель Май	Этюд. Музыкальная терминология. Пьеса. Аккомпанемент. Чтение с листа.
III	Февраль Март Апрель Май	Самостоятельно подготовленный аккомпанемент к инструментальному произведению. Пьеса. Крупная форма. Ансамбль.
IV	Февраль Март Апрель Май	Джазовый этюд. Аккомпанемент. Пьеса. Ансамбль.

**Отделения духовых, народных и струнных инструментов (ОДИ, ОСИ, ИНО)
Требования к контрольным мероприятиям**

II семестр

I	Февраль Март Апрель Май	Гаммы минорные диезные до 3-х знаков. Этюд. Музыкальная терминология Крупная форма. Пьеса.
II	Февраль Март Апрель Май	Гаммы минорные бемольные до 3-х знаков. Этюд. Музыкальная терминология. Пьеса. Аккомпанемент. Чтение с листа.
III	Февраль Март Апрель Май	Самостоятельно подготовленное произведение. Этюд. Крупная форма. Пьеса. Чтение с листа.

**Отделение сольного и хорового народного пения (СХНП)
Требования к контрольным мероприятиям**

II семестр

I	Февраль Март Апрель Май	Гаммы минорные диезные до 3-х знаков. Этюд. Музыкальная терминология. Ансамбль. Крупная форма. Чтение с листа.
II	Февраль Март Апрель Май	Гаммы минорные бемольные до 3-х знаков. Этюд. Музыкальная терминология. Аккомпанемент. Крупная форма. Чтение с листа.
III	Февраль Март Апрель Май Июнь	Самостоятельно выученный аккомпанемент Пьеса. Полифония. Крупная форма. Экзамен.
IV	Февраль Март Апрель Май	Аккомпанемент к хоровой партитуре. Пьеса. Полифония. Крупная форма.

Количество	Оценка	Сумма	Оценки, формирующие сумму баллов
------------	--------	-------	----------------------------------

К содержанию

ВИДОВ исполнителей		баллов	
5	5	42	5 5 5 5 4
	5-	38	5- 5- 5- 5- 4
	4+	33	4+ 4+ 4+ 4+ 4-
	4	27	4 4 4 4 3
	4-	23	4- 4- 4- 4- 3
	3+	19	3+ 3+ 3+ 3+ 3
	3	15	3 3 3 3 3
4	5	33	5 5 5 4
	5-	30	5- 5- 5- 4
	4+	26	4+ 4+ 4+ 4-
	4	21	4 4 4 3
	4-	18	4- 4- 4- 3
	3+	15	3+ 3+ 3+ 3
	3	12	3 3 3 3
3	5	24	5 5 4
	5-	22	5- 5- 4
	4+	19	4+ 4+ 4-
	4	15	4 4 3
	4-	13	4- 4- 3
	3+	11	3+ 3+ 3
	3	9	3 3 3

Примечание

1. Для получения оценок «5», «5-» и «4+» наличие оценок «3» не допускается
2. Студент не может иметь более одной оценки:
 - «4» - для получения «5» и «5-»
 - «4-» - для получения «4+»
 - «3» - для получения «4» и «4-»

В случаях получения оценок «4», «4-» и «3» в количестве двух и более проставляются оценки, идущие ступенями ниже в соответствии со шкалой рейтинга

Мельник С. В.

Формирование навыков чтения с листа интервалов и аккордов в музыкальных произведениях у обучающихся в классе фортепиано. (методические рекомендации для студентов СХНП)

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Введение

«Лучший способ научиться быстро читать – это как можно больше читать»
(И. Гофман).

Работа раскрывает узкий аспект чтения с листа, имеющий, однако, большое значение для выполнения главного условия чтения– непрерывности исполнения.

В работе излагаются приёмы формирования навыка чтения интервалов и аккордов, которые использовались мной на уроках в классе общего фортепиано.

Игра с листа представляет собой непрерывный процесс, основанный на синтезе зрения, слуха и моторики.

Г. М. Цыпин [9] выделяет три основных положения, способствующих улучшению процесса чтения с листа:

К содержанию

- а) «разведка глазами»,
- б) умение играть, не глядя на руки,
- в) ориентировка при игре по графическим абрисам нотной записи.

Последнее из вышеперечисленных условий эффективности чтения с листа и легло в основу данной работы.

Цель данной работы – дать педагогу необходимый систематизированный метод, позволяющий обучающемуся в короткие сроки овладеть навыком чтения с листа интервалов и аккордов, отсутствие которого нарушает непрерывность игры по нотам.

При этом перед студентом ставятся задачи:

1. твёрдое усвоение теоретических сведений об интервалах и аккордах;
2. воспитание моторной двигательной готовности к воспроизведению звуковых сочетаний;
3. овладение комплексным восприятием нотной графики.

Встречая в нотном тексте интервал или аккорд, студент обычно останавливает игру для «опознания» и поиска на клавиатуре каждой отдельной ноты созвучия. Для устранения этого затруднения, следует добиться твёрдого усвоения графического изображения каждого интервала, а затем и аккорда, складывающегося из уже известных ему интервалов. В свою очередь, для воспроизведения «расшифрованного» интервала или аккорда необходимо довести до известной доли автоматизма его пианистическое воплощение. Моторная реакция на исполняемый текст напрямую связана с аппликатурной техникой.

Л. Л. Баренбойм писал: «Плохое чтение с листа зачастую бывает вызвано тем, что учащийся не представляет себе, как расставить пальцы в нотном тексте и играет первыми «подвернувшимися» пальцами. Поэтому типичная аппликатура основных фортепианных технических форм – гамм, арпеджированных последовательностей, двойных нот и аккордов – должна войти в плоть и кровь обучающегося, в противном случае наступает полнейшая анархия, случайность в области аппликатуры».

Аппликатура основных фортепианных технических форм должна быть усвоена студентами настолько прочно и глубоко, чтобы встретив в музыкальном произведении ту или иную техническую фигуру, пальцы играющего инстинктивно, как бы сами собой, занимали нужную позицию» [1].

Еще Ф. Лист пришел к выводу, что у опытного музыканта движения возникают на основе хорошо натренированной «двигательной памяти», что даёт не только техническую свободу исполнения, но также и свободное чтение нот: «Что касается читки с листа, ясно, что приучив глаз и руку ко всевозможным комбинациям, производишь их с легкостью, несмущаясь ими; сверх того надо освоиться на практике со всеми аккордами, модуляциями, гармоническими ходами... Благодаря этому, а также занимаясь обычным разбором музыки, можно быстро научиться читать с места всё, что угодно» [4].

В работе с начинающими студентами необходимо в первую очередь добиться твёрдого усвоения теоретических знаний о каждом интервале и аккорде, затем переходить к их практическому исполнению, то есть к игре на клавиатуре устных заданий преподавателя, осваивая при этом ещё и

аппликатурную технику.

Читающий с листа должен иметь запас моторно-технических оборотов, для эффективной реализации которого необходимо научить его воспринимать текст не по «складам», а комплексно, по более крупным единицам. Такой навык успешно развивается в результате систематического педагогического воздействия, направленного на овладение учеником таким

важным элементом техники чтения с листа, как ускоренное восприятие нотной графики, основанное на приёмах так называемого относительного и обобщенного чтения.

Первичным в процессе игры по нотам является восприятие текста. Процесс чтения с листа интервалов и аккордов протекает легче у студента, который не просто складывает

К содержанию

их из отдельных звуков, а приучен к зрительному охвату пространственных дистанций между нотными знаками. Это прием **относительного** чтения.

Приемы **обобщенного** чтения предполагают твёрдое, доведённое до автоматизма знание вертикальных звуковых комплексов [3]. При чтении с листа интервалов и аккордов эти приёмы работают в тесной взаимосвязи,

помогая достижению автоматизации выполнения значительной части действий.

После того, как будет пройден новый этап – прочное усвоение графического рисунка интервала или аккорда (устное чтение), можно переходить непосредственно к чтению с листа, которое синтезирует пройденные этапы. На помощь приходят упражнения, являющиеся одним из типов вспомогательных развивающих действий, направленных на развитие

преимущественно одного умения.

Упражнения воспитывают навыки:

- 1) быстрого зрительно-слухового опознания интервала и аккорда по его специфическому рисунку на любом участке нотного стана;
- 2) мгновенной реакции пальцев на зрительно-слуховой сигнал – на основе элементарных, «типовых» аппликатурных формул.

Обучающийся, свободно справляющийся с упражнениями, легко прочитает интервал или аккорд в музыкальной пьесе, что без специальной подготовки зачастую является камнем преткновения, нарушая главное условие чтения с листа – непрерывность исполнения.

Раздел I. Чтение с листа интервалов

1.1. Интервалы.

При формировании навыков чтения каждого интервала соблюдается прохождение трёх этапов работы.

Первый этап работы:

- a) усвоение теоретических знаний о каждом интервале;
- b) аппликатурные правила;
- c) игра на клавиатуре устных заданий учителя.

Для выработки мгновенной реакции пальцев на «сигнал» нотного текста необходимо сформировать свободную ориентировку рук и пальцев на клавиатуре. С этой целью студенту первоначально даются задания на клавиатуре: взять интервал от заданного учителем устно звука вверх или вниз, соблюдая аппликатурные правила. Задания выполняются поочередно

каждой рукой.

Исходные аппликатурные формулы интервалов не должны закрепляться до степени полной их автоматизации. Необходимо вовремя приступить к расширению набора аппликатурных вариантов, подготавливая мышление и аппарат обучающегося к исполнению аккордов. Эта новая аппликатура: терции 1-2, кварты 1-3 и квинты 1-3, 1-4пальцы.

Второй этап работы: определение интервала по его графическому рисунку. После работы на клавиатуре обращаемся к нотной графике этих интервалов. Здесь необходимо подчеркнуть, что в любом месте нотного стана каждый интервал имеет свой собственный «внешний вид», определяемый относительным расстоянием между составляющими его нотами.

Так у секунды ноты расположены рядом. В терции они пишутся на линейках или между ними. Кварта на одну ступень выше терции и ноты чуть раздвинулись, но не так широко как у квинты. В квинте же между ними свободно может поместиться еще одна. Секста на одну ступень шире квинты. Неопытный глаз обучающегося может спутать сексту с квинтой, поэтому следует обратить его внимание на то, что у квинты оба звука или на линейках, или между линейками, а у сексты – один звук записывается на линейке,

К содержанию

другой – между линейками. Подобное сравнение уже проводилось между квинтой и квартой, только секста значительно шире кварты. У септимы и октавы оба звука расположены достаточно далеко друг от друга.

Помогает их различить тот факт, что у септимы звуки (как у терции и квинты) оба на линейках или оба между линейками.

Для автоматизации зрительного восприятия секунды и терции служит следующее упражнение, которое выполняется учеником устно: нужно зрительно определить и назвать интервалы, записанные на нотном стане без ключа.

Урок содержит такие виды работ, как:

- 1) играть интервалы вверх и вниз от разных белых клавиш разными аппликатурными комбинациями;
- 2) устно: называть интервалы, записанные на нотном стане;
- 3) находить пройденные интервалы в музыкальной пьесе (устно, определив по внешнему виду).

Третий этап работы: игра интервалов по нотной записи.

После того, как студент научился свободно строить на клавиатуре интервал вверх и вниз от любой белой клавиши, уверенно пользуется аппликатурными формулами и легко узнает их в нотной записи, задача усложняется. Теперь предстоит сыграть записанные интервалы, предварительно назвав вслух: а) интервал, б) нижний звук.

Обучающемуся предлагается сыграть упражнение, записанное на нотном стане без ключа. Правой – мысленно «ставить» скрипичный ключ, левой – басовый. Полезно повторить упражнение, выбрав в качестве «отправной» точки не нижний, а верхний звук. Упражнение можно усложнить, «поставив при ключе» один – два диеза или бемоля.

Одновременно с игрой упражнений, содержащих только интервалы, рекомендуется читать с листа лёгкие пьесы, в которых встречаются пройденные интервалы. В зависимости от степени подготовленности, возможностей студента, можно предложить ему чтение только одной руки.

1.2. Параллельное движение интервалов.

Чаще всего оно встречается в виде параллельного движения октавами или секстами как, например, в Менуэте Б. Бартока или Стаккато-прелюдиях С. Майкапара.

При параллельном движении интервалов внимание студента переключается с вертикали на горизонталь. Всё внимание его должно быть направлено на нотную запись, рука играет «вслепую», т. е. свою руку он видит как бы «рассеянным зрением». Здесь важно умение «почувствовать» интервал в руке. Предложите ему выбрать нижнюю или верхнюю ноту в интервале и по ней следить за движением.

1.3. Последовательности интервалов с общим звуком.

В фортепианной литературе нередко встречаются фрагменты изложения фактуры, представленные в виде последовательности интервалов с общим звуком, который может быть как верхней нотой в интервалах, так и нижней, то есть один голос стоит на месте, а второй движется.

Примером может служить переложение для исполнения в 4 руки хора «Славься» из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки; в I партии в левой руке в течение двух с половиной тактов верхний голос стоит на месте, нижний – движется; во II партии в правой руке нижний голос три такта остается на месте, движение – в верхнем голосе. В таких случаях внимание читающего с листа должно быть направлено на развитие горизонталей с анализом движущегося голоса. Следите, чтобы студент смотрел только в ноты. Ему предлагается потренироваться на упражнениях, предварительно определив, за каким голосом придётся следить.

1.4. Последовательности интервалов с движением обоих голосов.

В таких последовательностях движение голосов может встречаться как попеременное, так и одновременное. Упражнения с такими последовательностями требуют внимания одновременно как к верхнему, так и к нижнему голосам. Дайте

К содержанию

обучающемуся задание сыграть, анализируя (лучше вслух), какой голос «стоит на месте», какой – движется, сходятся или расходятся голоса.

На третьем этапе формирования навыков чтения интервалов с листа даётся задание:

- 1) играть упражнения, содержащие пройденные интервалы или их последовательности;
- 2) читать с листа лёгкие пьесы (выбор пьес зависит от степени продвинутости студента), содержащие пройденные интервалы или их последовательности.

Раздел II. Чтение с листа аккордов

1.1. Трёхзвучные аккорды.

Так как каждый аккорд представляет собой комплекс уже знакомых интервалов, этапы работы над формированием навыков чтения аккордов аналогичны тем, которые соблюдались в работе над интервалами.

Первый этап работы:

- a) интервальный состав и аппликатура;
- b) графический рисунок.

Аккорды отличаются друг от друга интервальным составом. Студент, хорошо освоивший терции и кварты, не будет испытывать затруднений в распознавании аккордов. Трезвучие узнаётся сразу. Сектаккорд и квартсектаккорд отличаются от трезвучия наличием кварты, вся разница в том, где она находится, вверху или внизу. Даются упражнения для устного чтения, куда входят трезвучие и его обращения для зрительного закрепления отличий аккордов.

На начальном этапе главное – зрительный охват аккорда. На передний план выходит важность освоения аппликатурных навыков, связанных с чтением аккордов, то есть мгновенная реакция пальцев на графический рисунок аккорда.

Второй этап работы: игра аккордов по нотной записи.

Как и при чтении интервалов, в первую очередь нужно определить нижний звук, только затем играть аккорд. Чтение вертикальных комплексов снизу вверх с опорой на их басовый фундамент предпочтительнее при овладении техникой чтения аккордов, что окажется чрезвычайно полезным впоследствии, когда вертикаль намного усложнится.

При чтении с листа трезвучий можно активизировать слух, добавив задачу «услышать» мажор или минор, так как трезвучие несёт в себе ладовую окраску. Для большей активизации зрительного внимания и выработки аппликатурной гибкости можно поиграть упражнения с проставленной аппlikатурой.

1.2. Последовательности трёхзвучных аккордов.

В фортепианном репертуаре можно встретить достаточное количество произведений с довольно продолжительными аккордовыми последовательностями – например, в «Баркароле» Ю. Щуровского или

«В полях» Р. Глиэра. Для чтения такой фактуры необходим анализ движения голосов, при котором внимание направлено на развитие сразу нескольких горизонтальных линий, одновременно с вертикальным контролем интервального состава каждого аккорда.

В упражнениях, а в последствие в пьесах ставится задача – проследить, как меняется аккорд: какой голос остается, какой движется, проследить голосоведение (все это студент говорит вслух). При возникновении затруднений можно на первых порах ограничиться устным чтением упражнений.

Так как подобная фактура полифонична, чтение её требует предельного внимания. Поэтому вполне допустимо читать на уроке такие пьесы, как «Прелюдия» Г. Пахульского, «В полях» Р. Глиэра, распределив партии правой и левой рук между студентом и преподавателем.

1.3. Четырёхзвучные аккорды.

К четырёхзвучным аккордам, главным образом, относятся септаккорд и его обращения. Как и при изучении предыдущих аккордов, в первую очередь обучающийся

К содержанию

учится играть септаккорд от разных клавиш, получая задание «держать в уме» ключевые знаки.

Надо заметить, что доминантсептаккорд довольно часто встречается с пропущенным терцовым или квинтовым тоном, то есть в неполном виде. В этом случае его интервальный состав – это терция и квинта. Этот момент заслуживает особого внимания и специальной натренированности рук, поэтому рекомендуется поиграть неполные септаккорды двух видов каждой рукой отдельно.

Вполне достаточно видеть в каждом обращении всего лишь аккорд, представляющий собой комплекс уже знакомых интервалов. Исходя из задачи зрительного их восприятия, обращения септаккорда преподносятся студенту как различные комбинации двух терций и секунды, которая может располагаться снизу, в середине и сверху (по отношению к терциям). Неполные квинтсекстакорд и секундакорд встречаются в нотном тексте как аккорды из квинты и секунды.

Наряду с аккордовыми структурами классического типа, полезно вводить в работу ненормативные (нетерцового строения) созвучия.

Заключение

Формирование навыков чтения интервалов и аккордов как цельной структурной единицы нотного текста чрезвычайно важно начинать на раннем этапе обучения.

Свободно ориентируясь в различных звукосочетаниях, студент получает известную свободу, встречаясь с аккордовой фактурой, как при чтении с листа, так и при работе над музыкальным произведением в классе фортепиано, фортепианного ансамбля или аккомпанемента.

Результатом применения данной работы в педагогической практике является увеличение объёма используемого учебного материала и ускорение темпов его изучения. Это даёт возможность ознакомления с большим числом произведений музыкальной культуры, что, расширяя кругозор обучающихся, играет важную роль в развитии художественно-образного мышления, стимулирует интерес к занятиям, к самостоятельному домашнему музицированию, укрепляя, в конечном итоге, увлеченность музыкой.

Список используемой литературы

1. Баренбойм Л. А. Фортепианная педагогика. Часть I. Классика XXI, 2007.
2. Беркман Т. Л. Индивидуальное обучение музыке. Глава III. Чтение с листа. М., Просвещение, 1964.
1. Брянская Ф. Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста. М.: Классика- XXI, 2005.
2. Буасье А.. Уроки Листа. СПб., Композитор., 2003.
3. Верхолаз Р. А. Вопросы методики чтения с листа. Под.ред. Т. Л. Беркмана. М., Изд-во АПНРСФСР, 1960.
4. Камаева Т. Ю., Камаев А. Ф. Чтение с листа на уроках фортепиано. Игровой курс. М.,Классика-XXI, 2007.
5. Серебровский И. Б. К вопросу о развитии навыка чтения с листа. Труды инс-та культуры им. Н. К. Крупской. Том 13. Л., 1963.
6. Смирнова Т. И. Фортепиано. Интенсивный курс. Методические рекомендации. Москва: РИФ "Крипто-логос", 1992.
7. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. М., Просвещение, 1984.

Михалковская И.М.

Из практики развития творческого мышления на занятиях по теоретическим дисциплинам начального и среднего звена музыкального образования. (Методические рекомендации)

К следующей разработке

К предыдущей разработке

В современной дидактике разработаны 3 уровня усвоения знаний. Первый из них – осознанное восприятие и запоминание материала (или способа деятельности). Внешне этот уровень усвоения проявляется в том, что обучаемый может затем точно или близко к этому воспроизвести полученные знания.

Второй уровень – применение полученных знаний по заданному образцу или в сходной ситуации. Для достижения этого уровня усвоения необходимо уже известный способ деятельности многократно воспроизвести не только для того, чтобы запомнить материал (либо способ или процедуру деятельности), но и научиться выполнять работу быстро и качественно. Знания, полученные таким путём, отличаются большой глубиной, прочностью и оперативностью. На первых двух уровнях усвоения знаний от ученика требуется проявление репродуктивного воспроизводящего мышления, при котором он осуществляет знакомые ему умственные действия, оперирует знакомым материалом. При этом результат, к которому он приходит в процессе осуществления знакомых ему действий, будет для него также в основном известен.

На третьем уровне от ученика требуется творческое применение усвоенных им знаний, умений и навыков. Этот тип усвоения отличается тем, что обучаемый посредством особых процедур достигает новых для себя результатов самостоятельно в процессе поиска в незнакомой для него ситуации.

Остановимся более детально на обозначенных трёх уровнях усвоения знаний, сопровождая каждый из них примерами из практики преподавания теоретических дисциплин в учебных заведениях начального и среднего звена образования.

Важным разделом взаимосвязанной деятельности преподавателя и ученика в классе сольфеджио является, например, работа по развитию чувства лада. Начальная тема этого раздела называется «Воспитание восприятия». Её содержание, как об этом пишет Е.В. Давыдова («Методика преподавания сольфеджио»), включает «эмоциональное восприятие законченности и незаконченности музыкальных построений; тоники как опоры; устойчивости и неустойчивости; тяготений неустойчивых к устойчивым ступеням лада».

Для выработки этих слуховых представлений в учебно-методической литературе рекомендуются определённые приёмы работы. Е.В. Давыдова в своей методике приводит следующий их перечень: слушание музыки, пение мелодий с сопровождением, тоники в прослушанной незаконченной мелодии или пьесе, пение по слуху с остановками в местах цезур и т.д. Если ученики после проведённой с ними работы научились хотя бы частично различать в музыкальном движении устойчивые и неустойчивые ступени, чувствовать тонику как опору, то можно считать, что они достигли первого уровня усвоения знаний.

Усвоение этого же материала на втором уровне происходит в тот период, когда ученики после кропотливой репродуктивной работы учатся уверенно и легко воспринимать, различать и воспроизводить перечисленную выше музыкальную информацию.

Третий уровень усвоения предполагает иную деятельность. В этом случае приобретённые знания и навыки служат основой для добывания новых знаний путём самостоятельных поисков и решений.

Конечно, для проявления творческой инициативы со стороны учеников необходимо создавать условия. Например, Е.В. Давыдова в теме «Воспитание восприятия» одно из заданий сформулировала так, что для его выполнения от ученика

К содержанию

требуется проявление элементарного творчества. Речь идёт об упражнении, стимулирующем «импровизированный» ответ на вопрос: Ты где? - Я здесь.

Интуитивный «ответ» в том виде, как это обозначено в нотном примере Давыдовой, можно уже отнести к проявлению творческого, хотя и элементарного, мышления. В полной мере выполненной эту работу можно считать лишь в том случае, если ученик самостоятельно, без подсказки сочинит более развёрнутый импровизированный мелодический «ответ» и тем самым достигнет новых для себя результатов.

В данном случае развёрнутый мелодический ответ будет свидетельствовать не только о том, что ученик получил яркие слуховые представления о взаимоотношениях ступеней лада, но и также и сумел по-своему соотнести их друг с другом, проявив при этом творческую самостоятельность.

Следует, конечно, иметь ввиду, что музыкально-творческое мышление учащихся по словам Б. Асафьева, проявляясь «в поисках и находках необычно выразительных интонаций и ритмов» несколько отличается от процедуры творческой деятельности композитора. Б. Асафьев считает, что «эти поиски и находки касаются не самого изобретения материала, а нового интонационного строительства на основе имеющегося или заимствованного материала»

Перейдём к следующему примеру из практики преподавания гармонии, который иллюстрирует усвоение материала на трёх уровнях. В качестве такого возьмём тему «Большие и малые трезвучия. Четырёхголосный склад». Усвоением этой темы на первом уровне можно считать осознанное её восприятие и запоминание после объяснения преподавателем и работы с учебником. Для достижения второго уровня усвоения знаний, как правило, даются письменные и устные упражнения. Например, в «бригадном» учебнике рекомендуется выполнение следующих заданий:

Письменные. Строить от любого звука и в различных тональностях большие и малые трезвучия с удвоением основного тона, в трёх мелодических положениях, в тесном и широком расположении.

На фортепиано. Строить такие же трезвучия. В практике преподавания данная тема усваивается также и при выполнении заданий по гармоническому анализу. Однако, подобные задания и способы их выполнения требуют в основном воспроизводящей (репродуктивной) деятельности, в результате чего обучаемые могут правильно письменно строить трезвучия в четырёхголосном изложении, быстро воспроизводить их на фортепиано в разных тональностях, уверенно определять их в музыкальных произведениях в процессе гармонического анализа и таким путём достигают второго уровня усвоения знаний.

Усвоение данного материала на третьем уровне произойдёт в том случае, если ученик, опираясь на достигнутые знания, самостоятельно откроет новое, неизвестное для него музыкальное явление или способ деятельности. Например, если в процессе гармонического анализа однотонального периода из сонаты №2 (часть 2) Л.Бетховена ученик не только правильно и быстро назовёт все аккорды (что соответствует второму уровню усвоения), но и самостоятельно, без наводящих вопросов заметит нечто новое в знакомой для него музыке. Например, он сможет обратить внимание на своеобразную роль гармонических функций в этом периоде, указать, что тоника и доминанта являются здесь средствами экспонирования основной тональности, а субдоминанта выполняет функцию её кадансового закрепления. Также ученик способен прийти к выводам о преобладании тонально-гармонической устойчивости в экспонирующих разделах музыкальной формы и тонально-гармонической неустойчивости – в развивающих разделах. Таким образом, ученик открывает для себя не только новую роль основных гармонических функций в периоде, но и формообразующий фактор гармонии, более того – сам метод, с помощью которого он пришёл к этим знаниям.

К содержанию

Как уже было сказано, достижение такого уровня усвоения знаний возможно только в условиях особой организации занятий. В трудах дидактов и психологов по данному вопросу разработан целый ряд теоретических и практических рекомендаций, а также определена процедура творческой деятельности, типология проблемных ситуаций, приёмов и способов их создания.

В истории музыкального образования достойное место заняли музыкально-воспитательные системы Б. Яворского и Б. Асафьева. Разработанная ими методика включает несколько тесно связанных друг с другом форм работы, одна из которых – руководство творчеством детей. По мнению Б. Яворского, такое руководство должно осуществляться не только в области музыкального, но и литературного, изобразительного, театрально-драматического творчества. Одним из видов работы, способствующей развитию музыкально-творческой инициативы детей, Яворский и Асафьев считали их участие в сочинении музыки. При этом Асафьев указывал, что сочинительство в данном случае не является композиторством в полном смысле слова, а только средством вызывания «творческого дара», «способности изобретения и комбинирования материала».

Идеи Яворского и Асафьева в области детского музыкального творчества получили в нашей стране дальнейшее теоретическое и практическое развитие. Своё истолкование они нашли в теоретических исследованиях Н.А. Ветлугиной, А.В. Кенеман, Б.М. Теплова и др. Многие видные педагоги строят свою практическую работу по музыкальному воспитанию, отталкиваясь от этих идей. Однако в этой работе по руководству творческой деятельностью имеет смысл обратить внимание на рекомендации дидактов, обобщающих практический опыт общеобразовательной школы.

Например, не потеряла своей актуальности работа И.Я. Лернера «Развитие мышления учащихся в процессе обучения истории» (изданная в 1982 г.), в которой раскрывается творческая деятельность в её различных процедурах, каждую из которых автор иллюстрирует примерами из практики преподавания истории в общеобразовательной школе. Мы считаем возможным обозначенные процедуры развития творческого мышления материалом, который изучается на занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам.

Первую процедуру авторы назвали **«самостоятельный перенос ранее усвоенных знаний и умений в новую ситуацию»**. Рассмотрим пример из практики преподавания элементарной теории музыки.

Известно, что один из важных разделов работы по освоению темы «Ритм. Метр. Темп» - выполнение заданий на группировку длительностей в тактах. Выполняя эти задания, студенты изучают правила группировки в простых, сложных и смешанных размерах, однако делают это нередко без понимания цели. Неосознанная же деятельность, естественно, тормозит процесс усвоения этого материала. Учитывая эти сложности, можно начать одно из занятий по элементарной теории музыки не с повторного объяснения правил группировки, а с постановки перед обучаемыми познавательной задачи. Смысл задания заключается в том, чтобы ученики на основе уже имеющихся у них знаний выяснили назначение группировки в музыкальных произведениях. Предполагается, что в процессе осмысления этого задания они должны будут ответить на несколько взаимосвязанных вопросов:

1. Изменится ли содержание музыкального произведения в случае отсутствия группировки длительностей в тактах?
2. Почему группировка длительностей в вокальной музыке подчиняется одним правилам, а в инструментальной – другим?
3. Что изменится, если ритмические длительности в вокальной музыке сгруппировать по правилам инструментального сочинения?

В процессе поисковой работы, которая ведётся устно в высказываниях и дискуссии, учащиеся приходят к следующим выводам:

К содержанию

1. в случае отсутствия группировки содержание музыкального произведения не изменяется, однако затрудняется его исполнение.

Правильная группировка значительно облегчает чтение нот с листа и даёт возможность легко определять ритмическую структуру музыкального построения.

2. Группировка в вокальной музыке связана со словесным текстом и определяется им. Нарушение этой связи привело бы к тому, что зрительное восприятие, а затем и воспроизведение нотного и словесного текста в их единстве было бы затруднено.

Таким образом, выводы, к которым пришли ученики, не были подсказаны преподавателем или обозначены в учебниках. Для осмысления этой проблемы им потребовалось, опираясь на свой собственный опыт зрительного восприятия нотного текста, перенести ранее усвоенные знания и умения в новую ситуацию.

Другим примером, иллюстрирующем данную процедуру творческой деятельности, может служить уже упомянутый (приведённый выше) импровизированный ответ на вопрос «Ты где». В данном случае следует считать, что учение также активно использовал ранее накопленные им слуховые ощущения в новой для него ситуации. Если предшествующая работа этого ученика заключалась лишь в том, что знания об элементарных проявлениях лада он применял только в процессе воспроизведения звукоряда данного лада и отдельных его ступеней (т.е. путём пения по образцу), то при сочинении импровизации он самостоятельно распорядился этими знаниями.

Следующий пример - из практики музыкальной литературы – демонстрирует то, как можно актуализировать знания, полученные при изучении темы «Музыкальные жанры»: в процессе изучения оперы «Свадьба Фигаро» при знакомстве с арией Фигаро «Мальчик резвый» поставить 2 задачи: определить жанровую основу арии; найти объяснение выбору именно такого жанра. Аналогичные задачи имеет смысл поставить и при изучении третьего действия оперы «Иван Сусанин», заострив внимание на характеристике Сусанина и поляков; более того, в этом случае можно проследить влияние жанра на развитие драматургии этого действия, имеется в виду перевоплощение через жанр в характеристике Сусанина.

Часто знания актуализируются в ситуации, носящей несколько неожиданный характер:

Так, например, во второй теме главной партии сонаты №12 Моцарта учащиеся увидели не только черты марша, но и услышали так называемый «золотой ход» валторн, а также трёхдольный метр, придающий этой теме ещё и черты танцевальности.

Актуализировать знания по теме «Жанры», теперь уже жанры народных песен, можно и на материале первой части симфонии №1 П. Чайковского (темы главной и побочной партии)

Вторая процедура названа авторами «**Видение новой проблемы в знакомой ситуации**». Раскроем её на примере, связанном с изучением некоторых ладообразований в народной песне.

Известно, что до изучения этих явлений в курсе элементарной теории музыки осваиваются классические лады мажора и минора с их октавными звукорядами. Изучение этих ладов ведётся, как правило, на примерах из классической музыки. При этом для определения ладовой основы того или иного музыкального примера (чаще мелодии) учеников приучают по слуху определять тонику лада, затем объединять устойчивые звуки в трезвучие и, наконец, в зависимости от структура последнего, делать заключение о его мажорности или минорности. Специфику строения звукоряда данного лада выявляют, как правило, выстраивая звуки мелодии от тоники лада в восходящем направлении. Этот приём часто используется затем при определении ладовой основы народной песни. Во многих случаях он приводит к правильному ответу.

Однако в народной музыке встречаются лады, которые, имея внешнюю схожесть с уже известными натуральными (октавными) мажором и минором, по своему внутреннему строению отличаются от них. Например, если диатонический звукоряд в объёме квинты

К содержанию

дополнить двумя прилегающими к нему сверху и снизу ступенями, то его границы расширятся до полного семиступенного звукоряда, который на первый взгляд не отличается от натурального мажора или минора, однако по своему внутреннему строению отличается от них. Приведём две песни с подобными квинтовыми звукорядами.

Как видно из примеров, по своему звуковому составу, устойчивым и неустойчивым ступеням тема русской народной песни «Уж я золото хороню» близка любой музыкальной теме, написанной в натуральном соль мажоре; а звукоряд темы белорусской песни «Уж солнце низко» совпадает по звуковому составу с натуральным ми минором. Однако в процессе анализа ладовой организации этих тем выявляется квинтовый звукоряд, а не октавный. Заметив это несоответствие, на одном из занятий по ЭТМ, один из учащихся задал вопрос: «Почему в основе мелодий, внешне сходных по своему звуковому составу, имеющих одинаковое ладовое наклонение, как выясняется, лежат неодинаковые звукоряды?» Этот вопрос заставил всех задуматься, возникла проблемная ситуация. По содержанию вопроса можно предположить, что в данном случае студент увидел новую проблему в знакомой для него ситуации. При этом заметим, что осмысление пришло в определённых условиях, когда учебный материал педагогом сформулирован особым образом, то есть так, что не всё в нём ясно, ученик видит несоответствие новой информации его прежнему представлению об объекте, учебный материал предъясняется в такой форме, которая вызывает проблемную ситуацию.

Аналогичное явление (нахождение новой проблемы в знакомой ситуации) возникает нередко тогда, когда процесс усвоения различных элементов музыкального языка (мелодии, метроритма, темпа, динамики и пр.) идёт сначала на основе их эмоционального восприятия. Этот вид деятельности широко применялся педагогами прошлых лет на занятиях по «Слушанию музыки» в общеобразовательной и музыкальной школе. Следует заметить, что способ сравнения, сопоставления и противопоставления музыкального материала является средством активизации музыкального восприятия.

Например, согласно программным требованиям детского музыкального воспитания освоение синкопированного ритма следует после того, как в слуховой памяти уже закреплены традиционные стереотипы ритмической пульсации. В данном случае имеются ввиду метро-ритмические структуры, в которых метрические и ритмические акценты совпадают. Синкопа же, как известно, характеризуется несовпадением этих акцентов, в результате чего ритмический акцент, падающий на слабую долю, вступает в противоречие с метрическим акцентом. В этом случае синкопа как выразительный элемент музыкальной речи, появляясь среди привычных, уже известных ученику метро-ритмических структур, нередко и составляет для него новую проблему в уже знакомой ситуации. Для ученика её восприятие затрудняется отсутствием привычных приёмов расшифровки ритмического рисунка. Ученик сталкивается здесь с несоответствием новой информации его прежним представлениям.

Приведём ещё один пример, иллюстрирующий данную процедуру, он взят из педагогической практики студентов-теоретиков. В процессе работы на уроках сольфеджио в музыкальной школе часто возникает проблема при работе с хоровым ансамблем. Слыша нарушение хорового строя (разнотембровость унисона, ритмическую неорганизованность отдельной партии или всего ансамбля), они оказываются бессильными что-либо предпринять для исправления недостатков. Традиционные призывы «пойте чисто и ритмично» остаются, как правило, невыполненными. Таким образом, и здесь мы наблюдаем ситуацию, в которой студенты в знакомой ситуации видят новую проблему, но не знают способов её решения, ощущают недостаток тех знаний, которыми, как правило, владеют дирижёры хора.

Очередную, **третью** процедуру творческой деятельности определили как **«Видение новой функции объекта»**

Представим себе ситуацию урока по элементарной теории музыки, на котором преподаватель играет на фортепиано несколько музыкальных одноголосных тем разных

К содержанию

авторов и просит учеников определить в письменной форме их структуру, ладотональные и ритмические особенности. После проверки ответов оказалось, что многие хорошо справились с заданием (в этом проявился второй уровень усвоения знаний). Однако некоторые студенты не ограничились ответами на поставленные вопросы, а поделились ещё и теми умозаключениями, которые возникли во время слушания.

Один из них написал: «мелодия мне всегда показывает, какой характер имеет то или иное произведение, она раскрывает то, что хотел сказать композитор, если бы в музыке не было мелодии, то вряд ли можно было бы понять произведение».

«Мелодия в музыке,- пишет другой студент,- играет основную роль. Без мелодии нельзя по-настоящему воспринимать музыку».

Третий в своём ответе замечает: «По моему мнению, в жизни каждого человека в минуты грусти или радости звучит та или другая мелодия, соответственная его настроению. Противоположная скорее будет его раздражать».

Когда я слушала мелодии, то каждая из них мне что- то напоминала, одна из них – шум водопада, другая рисовала путника, попавшего в беду»

Позволим себе смоделировать ещё две ситуации: первая – в ходе изучения темы «Синкопа» ученикам предлагается увидеть синкопированный ритмический рисунок в основной теме романса Глинки «Я помню чудное мгновенье», после того, как он найден, преподавателем задаётся вопрос об образно-выразительной нагрузке этой ритмической фигуры, в результате выясняется, что у синкопы здесь – особо выразительная роль, напрямую иллюстрирующая стихотворный текст «...как мимолётное виденье».

Аналогично первой ситуации в следующей, связанной с синкопированным ритмическим рисунком в побочной партии первой части «Неоконченной» симфонии Шуберта, ученики так же самостоятельно приходят к выводу о важной выразительной роли синкопы в аккомпанементе этой темы.

В приведённых высказываниях мы наблюдаем не только эмоционально-ценностную подготовленность учеников, но и нечто большее: здесь проявляется свойство их воображения, фантазии. Они не только выявили структуру, ладотональные и ритмические особенности, но и самостоятельно, без подсказки обратили внимание на эмоционально-выразительную сторону музыкальных тем, проявив тем самым элементарную творческую деятельность.

Ещё один пример, иллюстрирующий «Видение новой функции объекта», связан с анализом периода как структуры: при изучении темы «Период как форма произведения» студентам предлагается определить тип изложения музыкального материала в каждом из двух предложений Прелюдии си минор №6 Ф. Шопена, которая написана в одночастной форме. В результате они приходят к выводу, что материалу первого предложения присущ экспозиционный тип изложения, а материалу второго предложения свойственен срединный, а впоследствии и заключительный типы изложения; такие выводы идут вразрез с их прежними представлениями о периоде, для которого как правило, характерен экспозиционный тип изложения. Цель этой аналитической работы - самостоятельное решение о существенных различиях периода как части произведения и периода как формы всего произведения.

И, наконец, приведём пример, иллюстрирующий очередную процедуру творческой деятельности, которую авторы определили как **«Поиск альтернативы или иного способа решения задачи»**.

Подобную процедуру можно наблюдать на занятиях по гармонии в ходе коллективного поиска способов гармонизации мелодий. На одном из таких занятий преподаватель написал на доске мелодию и попросил её гармонизовать. Следует отметить, что на этом этапе обучения студенты умели в основном гармонизовать однотональные мелодии. Им также было известно, что отклонения в мелодиях, как правило, сопровождаются знаками альтерации. Вот эта мелодия: пример №493-1 (Дубовский И. и др. Учебник гармонии)

К содержанию

Как видно из нотного текста, ре бемоль в пятом такте указывает на отклонение, об этом студенты заявили после проведённого ими анализа мелодии. Они также указали направление отклонения, которое в данном случае можно произвести в сторону субдоминанты основной тональности. При дальнейшем выяснении ладогармонической стороны этой мелодии студенты обратили внимание также на то, что в третьем такте есть характерное нисходящее мелодическое движение от первой к шестой ступени ми бемоль мажора. Из прошлого опыта им было известно, что в однотональных мажорных мелодиях такой нисходящий мелодический ход, как правило, гармонизируется трезвучиями первой, третьей и четвёртой ступеней. Поэтому в ответ на вопрос преподавателя о том, как гармонизовать этот мелодический оборот, многие указали на типовое, т.е. известное им решение.

И действительно, этот мелодический оборот, гармонизованный трезвучиями первой, третьей и четвёртой ступеней, вполне приемлем. Однако, один студент выразил сомнение в целесообразности выбора такого решения. Он заметил, что в данном месте можно сделать отклонение в тональность шестой ступени. Ему возразили другие, обосновывая своё мнение тем, что отклонение здесь невозможно из-за отсутствия случайного знака альтерации, однако студент продолжал настаивать на своём: «Но ведь случайные знаки, указывающие на отклонение, могут появиться не только в мелодии, но и в других голосах!»

Таким образом, можно констатировать, что в данном случае студент проявил альтернативное мышление, предложив сделать гармонизацию не по «образцу», а на основе поиска иного решения.

Рассмотренные процедуры творческой деятельности в основном были проиллюстрированы примерами из практики преподавания элементарной теории музыки, музыкальной литературы, анализа музыкальных произведений. Однако, некоторые из этих процедур могут проявиться и на занятиях по сольфеджио, для этого преподавателю при подготовке к занятиям необходимо «конструировать» творчески-познавательные задачи, включать их в учебный процесс и таким путём приобщать своих учеников к этой вполне доступной для них деятельности.

Б. Асафьев, исходя из специфики детского музыкального образования, считал, что «единственным выходом, по существу, оздоравливающим музыкальный инстинкт, является вызывание творческого дара: способности изобретения и комбинирования материала»

Каков же путь такого «конструирования и вызывания творческого дара»? Что следует предусмотреть в проблемной или творчески-познавательной задаче, чтобы ученик в процессе её осознания и решения столкнулся с познавательными затруднениями проблемного порядка? Асафьев считал, что путей «вызывания музыкально-творческого инстинкта детей много: «Вызвать его- это значит прежде всего, обратить у детей внимание на то, что они поют и играют, то есть на музыкальный материал. Самый простой импульс к творчеству – это заинтересовать детей изобретением подголосков или вариантов напева. Напев может быть подобран таким образом, чтобы подтолкнуть воображение на его перевоплощение». Далее Асафьев предлагает также использовать стихотворение для сочинения музыки на его основе, и даже предлагать задание на импровизацию, что, несомненно, является самым сложным по уровню заданием.

В отечественной педагогике разработаны и другие способы и приёмы активизации творческого мышления. Например, **побуждение к сравнению, сопоставлению и противопоставлению фактов, явлений, правил, действий и т.д., в результате которых могут возникнуть познавательные затруднения.** Этот приём мы попытаемся проиллюстрировать на учебном материале о кадансах.

Во всех учебниках гармонии даётся классификация гармонических оборотов и кадансов. Вместе с тем, можно заметить, что часто идентичным гармоническим оборотам и кадансам авторы учебников дают разное название.

К содержанию

Например, в бригадном учебнике московских авторов кадансовый оборот, состоящий из субдоминанты, доминанты и тоники, получил название «полный». Такой же каданс в учебниках гармонии Римского-Корсакова и Степанова именуется «сложным», а у Тюлина – «полным 1-го рода».

В учебнике же гармонии В. Беркова аналогичный оборот (каданс) называется «замкнутым». В то же время «полным» кадансом Римский-Корсаков и А. Мутли назвали оборот, включающий в себя всего две функции (доминанту и тонику или субдоминанту и тонику), но обязательно заканчивающийся на тонике.

Следует заметить, что если в учебниках Римского-Корсакова, московской бригады авторов и А. Мутли встречается название «половинная» каденция, под которой авторы подразумевают кадансы, оканчивающиеся неустойчивыми функциями, то во многих других учебниках гармонический оборот с таким названием вообще отсутствует. В связи с изложенным выше становятся неясными авторские принципы подбора термина, и от студентов можно ждать закономерного вопроса: «Отражает ли всякий раз термин, найденный автором учебника, прежде всего содержание каданса или каждый из них при классификации руководствуется другими соображениями?» опыт педагогической работы показал, что после ознакомления с темой от некоторых студентов, наряду с подобными вопросами, поступали и предложения разобраться в этой проблеме. Например, некоторые предлагали записать все кадансы на доске и путём наглядного их сопоставления выяснить замысел классификации. Другие считали, что при классификации кадансов следует руководствоваться не терминами, которыми наделили их авторы учебников, а той ролью, которую они выполняют в музыкальной форме. Другими словами, часто возникали ситуации такого рода: где в составе знания вдруг появляется противоречие, возникает потребность и необходимость глубже исследовать сам предмет.

К вышеописанной ситуации имеет отношение и следующий пример. Изучается симфония №103 Й. Гайдна, часть 2. Как известно, форма этого произведения – классические вариации на 2 темы. Предваряя прослушивание, перед учащимися ставится задача: определить способы варьирования и изменения образно-эмоционального строя тем в каждой вариации.

В результате этой работы выясняется, что в каждой вариации тема приобретает новые образные краски, отличные от её первоначального звучания, но самая неожиданная находка ждёт учащихся в конце этой работы, когда перед ними ставится задача сравнить образную характеристику тем в последних вариациях: здесь то и выясняется что произошло своеобразное сближение и взаимопроникновение образного строя двух контрастных тем: первая тема приобрела черты марша, причём военного, а вторая тема, напротив, утратила свою первоначальную маршевость и стала утончённой и изысканной.

Способом создания творческой ситуации учёные считают также **столкновение с примерами из музыкальной практики**, которые обязательно требуют своего теоретического объяснения. В большинстве учебников по элементарной теории музыки образование метра и его конкретного выражения в музыке – размера – авторы объясняют слиянием акцентов, указывая при этом, что метрические акценты в музыке могут появляться равномерно (строго периодически) или неравномерно (свободно). В зависимости от этого в музыкальных произведениях образуются различные размеры.

Если данный материал принять за основу, то можно заметить, что есть музыкальные факторы, которые авторы учебников преподносят как аксиому. На самом деле именно они требуют своего теоретического объяснения. Речь идёт о тех средствах музыкальной выразительности, которые и оказывают влияние на образование конкретного размера. Ведь даже равномерная акцентность, которая якобы «заложена в самой природе музыки и придаёт ей сходство с чередованием ударений в стихотворной речи» (Л. Красинская, В. Уткин) не объясняет нам, в результате чего в одних случаях (под влиянием акцентов) формируются простые размеры, а в других – сложные. Или, к примеру, почему

К содержанию

при равномерной периодичности метрические акценты появляются через неодинаковые временные промежутки?

Возникает и ещё один вопрос. Допустим, что формирование и чередование акцентов в вокальной музыке обусловлено ритмикой стиха. Тогда почему встречаются сочинения, в которых на один и тот же текст приходится музыка, написанная в разных размерах?

Например, А. Даргомыжский свой романс на слова М.Ю. Лермонтова «Слышу ли голос твой» написал в размере 4/4, а М. Балакирев на этот же текст сочинил музыку в трёхчетвертном размере? Чем руководствовались авторы этих сочинений?

Правомерен также вопрос, почему наблюдаются случаи, когда в музыкальном произведении размер органически связан с ритмикой (акцентуацией) стиха, однако акцентная ритмика мотива вступает при этом в противоречие со структурой такта? Каковы факторы формирования метрических акцентов в таких случаях и чем руководствовались авторы сочинения?

Наконец, что влияет на формирование нерегулярных акцентов в инструментальной музыке, если принять во внимание то обстоятельство, что в народных речетируемых песнях типа былин, сказов «...музыкальные акценты зависят не от равномерного метра, а от акцентуации текста»? (Л. Красинская, В. Уткин)

Следующий пример заимствован из практики анализа музыкальных произведений, в данном случае периода: в ходе анализа Прелюдии ми минор Ф.Шопена выясняется, что форма этого произведения – одночастная (или форма периода), затем устанавливается неквадратность этого периода и вслед за этим предстоит выяснить самое интересное: а какова же природа этой неквадратности? В процессе аналитической работы выясняется, что неквадратность – органическая, и причина этого кроется в речитативной жанровой природе темы этой прелюдии.

Ещё один пример из практики анализа: знакомство с формой вариаций на тему *basso ostinato* происходит на примере «Crucifixus» из мессы си минор. После определения характерных особенностей этой музыкальной формы преподаватель задаёт вопрос: а какова же связь содержания этого произведения с выбором именно данной формы? В итоге поисковой беседы возникает ответ-вывод: данная форма как никакая другая соответствует трагическому содержанию этой части Мессы, ибо остинатное повторение темы символизирует идею безысходности и неотвратимости смерти.

Мы привели примеры, в которых сделали попытку изложить учебный материал так, чтобы наблюдаемые в нём музыкальные явления вызвали у учеников потребность их теоретического осмысления; этот приём изложения учебного материала позволяет создать проблемную ситуацию.

Решение задач, сформулированных в этом примере, несомненно, потребует включения творческого мышления, которое может проявиться в виде самостоятельного переноса знаний в новую ситуацию, видения новой проблемы в знакомой ситуации или поиска альтернативных способов решения этих задач.

В литературе по проблемному обучению приводится ещё один приём активизации творческой деятельности, который авторы называют **«постановка перед учениками исследовательского задания»**.

Исследовательские задания, как известно, требуют высокого уровня интеллектуального развития, поскольку познавательная деятельность при их решении по своей структуре приближается к исследовательской деятельности учёного. Ученик, осознав проблему, должен сам наметить план поисковой работы, т.е. построить гипотезу, обдумать способ её проверки, провести наблюдения, зафиксировать факты, сравнить и обобщить их, доказать найденное решение и сделать выводы. В процессе решения исследовательского задания творческое мышление проявляется во многих процедурах. Практика показала, что выполнение исследовательских заданий посильно не только студентам колледжей и вузов, но и старшеклассникам.

К содержанию

Итак, приведённые нами задачи имеют разные уровни сложности и потому некоторые из них могут быть вначале недоступны для решения тем ученикам, которые не подготовлены к самостоятельному творческому мышлению. Для развития таких учеников преподавателю необходимо не только самому вооружиться соответствующими знаниями, но и научиться конструировать задания с постепенно возрастающими трудностями.

На этот счёт в научно-методической литературе даются необходимые рекомендации. Например, преподавателю необходимо прежде всего научить своих учеников основным операциям мышления (анализу, синтезу, сравнению, сопоставлению и т.д.), а затем шаг за шагом обучать их выполнению отдельных операций творчески-познавательных заданий.

Для решения этих вопросов разработаны так называемые проблемно-поисковые методы обучения, одним из которых является **метод проблемного изложения учебного материала**. Суть этого метода заключается в том, что преподаватель в процессе изложения материала вскрывает внутренние противоречия темы, либо формулирует вопрос, который требует ответа, высказывает в результате рассуждений предположение о возможном решении в конечном итоге сам решает проблему. Иначе говоря, преподаватель как бы ведёт за собой мышление учащихся, делая его более активным. Проиллюстрировать возможности использования этого метода можно на примере из практики преподавания музыкальной литературы, на примере любого материала, позволяющего увидеть вопрос, требующий ответа.

Например, при изучении романа М.Глинки «Я помню чудное мгновенье» следует обратить внимание на его содержание, сюжетное развитие, образно-эмоциональный план и музыкальную форму. При обнаружении варьирования в репризе, следует отметить, какие средства музыкальной выразительности подверглись варьированию, как изменилась помимо всего прочего даже структура репризы, её эмоциональный строй и конечно же, следует поставить вопрос: а чем вызвана необходимость не только варьированной, но и динамической репризы. Проанализировав содержание стихотворного текста, преподаватель вместе с обучаемыми вместе приходят к нахождению желаемого ответа.

Таким образом, примерами из опыта педагогической деятельности мы проиллюстрировали некоторые приёмы активизации творческого мышления, показали сконструированные творчески-познавательные задания для учащихся и тем самым попытались наметить возможности развития мышления учеников на занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам.

Литература:

1. Б.Асафьев. Избр.статьи о муз. просвещении и образовании
2. Е.Давыдова Методика преподавания сольфеджио
3. И.Я.Лернер. Развитие мышления учащихся в процессе обучения истории
4. М. Махмутов. Теория и практика проблемного обучения
5. Б.Теплов. Психология музыкальных способностей

Никишин М.В.

Учебное пособие для студентов и преподавателей по МДК.03.01 Дирижирование, чтение партитур и работа с оркестром специальность 53.03.01. Музыкальное искусство эстрады

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Пояснительная записка

«Дирижер – это профессия едва ли не самая сложная в музыкальном искусстве. Мало кому удастся овладеть ею «по большому счету», настолько сложен комплекс качеств, которыми

К содержанию

должен обладать настоящим большой дирижер. От простого технического умения управлять оркестром до подлинных высот дирижерской интерпретации-дистанция огромного размера».

Е. Светланов

Междисциплинарный курс Дирижирование и чтение партитур относится к профессиональному модулю Организационно-управленческая деятельность.

Дирижерская деятельность - это особый, специфический вид музыкального исполнительства, базирующийся на развитых навыках инструментального исполнительства.

Технические движения инструменталиста являются средством воплощения исполнителем своих музыкальных представлений, мануальная же техника руководства исполнением - это особый, весьма своеобразный вид исполнительского искусства. Дирижер сам не извлекает звуков - с помощью определенных движений, он общается с исполнителями, оказывает на них воздействие. Назначение, природа этих движений у дирижера совершенно иная, чем у инструменталиста. Если совершенство технических движений инструменталиста заключается в точности их выполнения, то к технике дирижера следует подходить с другой меркой. Точность выполнения технического приема, требующего соблюдения закономерностей движения необходима лишь в руководстве ансамблем исполнения, в определении метра, в создании у исполнителей единого ощущения темпоритма. Но главное предназначение дирижерского жеста - это общение с оркестром. Совершенствование техники дирижирования проявляется в выразительности движений, в интенсивности воздействия, которое они могут оказывать на сознание исполнителей. Мануальная техника требует иных методов обучения, чем техника инструменталиста. Обучение дирижированию должно быть направлено не на заучивание движений, а на развитие самих способностей, лежащих в основе мануальных средств дирижирования, не на освоение внешней стороны технического или выразительного приема дирижерской техники, а на развитие способностей и качеств, необходимых для того, чтобы выразительные приемы дирижирования отражали побуждения дирижера, его исполнительские намерения, могли оказывать воздействие на исполнителей-оркестрантов. Это не значит, что педагог, не показывая студенту приемы дирижерской техники, ждет, когда тот найдет их самостоятельно в процессе руководства исполнением - педагог направляет поиски студента в нужную сторону. Развивать необходимо не только мануальную технику, но и образность музыкального мышления студента, способности, навыки и свойства психики, необходимые для исполнительского освоения оркестровой партитуры, ощущение непосредственности передачи музыкальных представлений средствами мануальной техники (ощущение связи музыкальных представлений с моторикой), способность трансформировать музыкальные представления в выразительные жесты, слуховое внимание, волевые качества дирижера.

Профессиональное мастерство будущего специалиста основывается на целом комплексе знаний, умений и навыков, приобретенных в результате изучения курса Дирижирование и чтение партитур в тесной связи с такими дисциплинами учебного плана, как Специальный инструмент, История исполнительского искусства, Инструментоведение, Оркестровый класс и другими.

Целью курса является: расширение профессионального кругозора студентов, формирование дирижерского комплекса, формирование способности ориентироваться в различных оркестровых стилях, развитие музыкальных способностей, подготовка студента к практической дирижерско-исполнительской и учебно-воспитательной работе с оркестровым коллективом.

В задачи курса входит:

- освоение технических мануальных средств дирижирования;
- формирование практических навыков дирижирования;

К содержанию

- освоение многострочных партитур;
- «чтение с листа» в ключах.
- воспитывать любовь к музыке, музыкальному искусству;
- всемерно способствовать музыкальному и культурному развитию студентов;
- выявить индивидуальные особенности студентов и обеспечить их творческий рост,
- дать студентам знания и практические навыки по технике дирижирования, как средства выражения художественного содержания музыкального произведения;
- воспитывать эстетический вкус и умение разбираться в идейном содержании и художественных достоинствах музыкального произведения;
- дать практические навыки, приемы и методы самостоятельного изучения партитур для эстрадного оркестра ;
- научить «слышать» партитуру, мысленно представлять ее высотное, темповое звучание, а также все детали ее фактуры и уровень динамики;
- научить исполнять на фортепиано ансамблевые и оркестровые партитуры разных стилей и жанров;
- ознакомить с основными репетиционными приемами и методами работы с эстрадными ансамблями, оркестрами;
- развивать педагогические и организаторские способности студентов;
- подготовить студентов к самостоятельной деятельности в качестве дирижера.

В результате освоения курса студент должен овладеть следующими знаниями, умениями, компетенциями:

иметь практический опыт:

- работы в качестве дирижера;
 - работы с оркестровыми и ансамблевыми партиями.
- уметь:
- использовать комплекс технических мануальных средств дирижирования в практической работе с оркестром;
 - ориентироваться в различных исполнительских и оркестровых стилях;
 - делать анализ стилистических особенностей различных оркестровых школ и стилей;
 - читать многострочные партитуры, читать с листа в ключах.
- знать:
- художественно-исполнительские возможности оркестровых инструментов;
 - закономерности развития выразительных и технических возможностей оркестровых инструментов;
 - профессиональную терминологию.

Краткие методические указания по курсу дирижирования

Темы, указанные в программе, тесно взаимосвязаны между собой, и задачи, поставленные в них, решаются комплексно в течение всего курса обучения. Процесс обучения дирижированию включает в себя следующие формы учебной работы студента:

- занятия с педагогом в индивидуальном классе (дирижирование оркестровыми произведениями в исполнении на фортепиано);
- пассивная дирижерская практика (посещения репетиций, прослушивание записей и т.д.).

Занятия в индивидуальном классе по дирижированию являются основной формой учебной работы студента и проводятся на протяжении всего курса обучения. Вопросы художественного и технического развития дирижера следует рассматривать в полном единстве, на основе индивидуального подхода к студенту.

На начальном этапе работы в классе дирижирования раскрываются роль и значение дирижера и его основных функций. С целью формирования грамотного представления о

К содержанию

данном предмете целесообразно провести беседу со всеми студентами класса. В этой беседе следует показать общественную роль дирижера как активного пропагандиста музыкальной культуры среди широких масс и на конкретных примерах подчеркнуть его роль организатора, педагога и воспитателя.

Такие предметы, как гармония, сольфеджио, инструментовка, чтение партитур, анализ музыкальных произведений, музыкальная литература находят в работе дирижера практическое применение, и только совершенствуя свои знания в этих областях, можно добиться успеха.

Теоретические знания неотъемлемая часть практической деятельности в работе над произведением. Такие вопросы, как сведения об авторе, жанре произведения, содержании, указания композитора о темпе и характере музыки, должны быть рассмотрены до практического дирижирования. Целесообразно наряду с устным анализом произведения писать небольшие аннотации.

С первых занятий особое внимание обращается на воспитание дирижерско-волевых качеств студента. При работе в классе концертмейстер исполняет произведение, сообразуясь с темпом, динамикой, характером дирижерского жеста, а не навязывает студенту свою волю, что развивает способность контролировать и управлять звучанием оркестра. Волевые качества дирижера имеют решающее значение в процессе репетиции и исполнения произведения. Они находят свое отражение также и в технике дирижирования. Только активное проявление волевых качеств может побуждать оркестрантов к выполнению всех тонкостей исполнительского замысла дирижера.

В начальный период обучения особое внимание уделяется постановке дирижерского аппарата и его свободе, так как в процессе занятий часто приходится сталкиваться с излишней напряженностью рук, корпуса и т.д. для преодоления этих недостатков необходимо на уроках заниматься соответствующими упражнениями.

На занятиях в классе происходит развитие у учащихся оркестрового мышления, то есть умение в процессе звучания произведения на фортепиано представить себе воображаемое оркестровое звучание, в котором следует показывать все элементы оркестровой фактуры, звучание солирующих инструментов, вступление оркестровых групп и т.д.

Изучаемое произведение, как правило, учится и дирижировать на память, так как это дает возможность студенту установить лучший контакт с исполнителями, освобождает внимание для выполнения художественных задач и способствует развитию памяти.

Очень важно приучить учащихся к самостоятельной домашней работе над произведением, потому что именно эти занятия дают возможность закрепить и усвоить пройденный в классе материал.

В процессе овладения техникой дирижирования оркестрового аккомпанемента учащийся получает представления о необходимости достижения единства звучания солиста и оркестра, для этого необходимо безукоризненное знание сольной партии, умение вычлнить главные и выразительные элементы, достигать ровности оркестровых групп и всего оркестра, умение мгновенно реализовать агогические отклонения солиста.

При формировании молодого дирижера большое значение имеет работа над партитурой. Методы работы над партитурой учащийся осваивает под руководством преподавателя. Работа над партитурой включает в себя изучение гармонического и мелодического языка, формы произведения и структуры его отдельных частей, тонального плана, состава оркестра, инструментовки, особенностей фактуры и т.д. Партитура усваивается путем внутреннего слышания, сольфеджирования и проигрывания на фортепиано.

Краткие методические указания по чтению оркестровых партитур

К содержанию

Дирижирование и чтение партитур тесно взаимосвязаны. Чтение произведения как в клавирном, так и в партитурном изложении является основным средством его изучения.

При чтении несложных партитур для ансамблей и оркестров следует направлять основное внимание студентов на исследование закономерностей оркестровой фактуры, на исполнение отдельных оркестровых функций и их сочетаний.

В процессе этой работы студент анализирует партитуру, принципы авторской инструментовки, средства музыкальной выразительности в динамике развития музыкального образа сочинения.

Педагог должен ознакомить студента с наиболее распространенными приемами фортепианного переложения оркестровых сочинений, предполагающих следующие упрощения фактуры:

- исключения или сокращения различных удвоений (унисонных, октавных);
- перенос мелодии, баса или голосов на октаву вверх или вниз;
- исключение или сокращение выдержанной гармонии при наличии гармонической фигуры;
- менее полное изложение функции подголоска (контрапункта);
- исключение гармонического комплекса с многократно повторяющимся ритмическим рисунком.

При чтении партитур на фортепиано студент должен помнить, что нельзя:

- изменять мелодию и басовый голос;
- пропускать или добавлять голоса при изменении расположения аккордов;
- сокращать оркестровый контрапункт при его тематической значимости;

Приемы практического чтения произведения:

- исполнение студентом элементов звучания на фортепиано;
- пение и одновременная игра на фортепиано разных элементов фактуры;
- совместное исполнение элементов на фортепиано педагогом и студентом;
- пение студентом элементов музыкальной фактуры при сопровождении концертмейстера.

Содержание курса

1. История развития дирижирования

Профессия дирижера - одна из древнейших. Зачатки этого искусства мы находим в древних веках. В народной хоровой практике издавна запеваля отсчитывал такт ударами в ладоши. Также в древности, вплоть до 16 века, на Востоке, затем в Греции, странах средневековой Европы и Византии в церковной музыке возникло и получило развитие искусство "хейрономии". "Хейрономия" (греч. - хейр - рука, номос - закон) - система условных знаков руки. Жесты рук руководителя хора указывали певцам не только темпы и размеры, но и движение мелодии "вверх" и "вниз". Вот как описана дирижёрская практика того времени одним из теоретиков (Кинле): "Плавно и размерно рисует рука медленное движение, ловко и скоро она изображает несущиеся басы, страстно и высоко выражается нарастание мелодии, медленно и торжественно ниспадает рука при исполнении замирающей ослабевающей в своём стремлении музыки: здесь рука медленно и торжественно вздымается кверху, там она выпрямляется внезапно и поднимается в одно мгновение, как стройная колонна".

Возможно старинная "хейрономия" древнейшая из известных форм дирижирования, "подсказала" первую форму знаков нотации - невмы (в переводе с греч. - кивок, жест, знак).

Развивалось исполнительское искусство и вместе с ним развивалось дирижирование, менялись его формы, методы. Римский писатель Фабий Квинтилиан, исследователь приёмов ораторского искусства и жестикуляции, дивился искусству древних кифаредов: они одновременно пели, играли на инструментах и отбивали такт ногой. Каково бы было изумление писателя если бы он увидел дирижёра, который

К содержанию

сформировался в результате развития дирижёрского искусства.

История дирижирования знала целый период так называемого "шумного дирижирования". С усложнением многоголосного пения и развитием оркестровой игры исполнением стали управлять при помощи "баттуты" (от итальянского "battere" - "бить", "ударять"). Задача руководителя заключалась буквально в отбивании такта палкой-жезлом. Первое достоверное указание на такой способ относится к 1564 году, введен он был впервые Палестриной. Традиция - бить тяжелой палкой о пол - сохранялась во многих оперных театрах Европы вплоть до начала 19 века. Во французской опере дирижёра называли "дровосеком". И не зря: представьте себе человека с большой - 1м 80см - палкой ("баттутой") в руках для отбивания такта. Этой палкой он на протяжении всего спектакля громко отбивал ритм. Сейчас с трудом можно представить такого дирижёра. В начале 19 века известный французский дирижёр Игорь Маркович писал: "...дирижёр был просто отбивателем такта и поддерживал ансамбль, стуча палкой по полу. Дрожь охватывает при одной мысли, сколько изумительных, обожаемых нами произведений звучало под аккомпанемент непрестанного ужасного стука этой поистине доисторической дубинки!" . Позже, в 17-18 веках, в эпоху "генерал - баса", функции дирижера оркестра взял на себя музыкант, исполняющий на органе или клавесине партию генерал баса. Он отдавал приказания оркестрантам и певцам уже с помощью жестов, темп определял рядом аккордов.

С отмиранием системы генерал-баса (со второй половины 18 века) его функции перешли к первому скрипачу - концертмейстеру, управляющему ансамблем при помощи скрипки и смычка (он использовался как баттута). Данный этап в развитии дирижирования условно можно назвать третьим. Надо отметить, что такая практика долгое время бытовала в небольших ансамблях и бальных оркестрах 19 века.

В 18 веке применялась также система так называемого "двойного" дирижирования - с участием в ансамбле двух руководителей - клавесиниста и скрипача - концертмейстера.

Итак, в эпоху "генерал-баса" функции дирижёра исполнял клавесинист, или органист, или скрипач-концертмейстер. Существовало множество форм и стилей руководства исполнительским ансамблем. Дирижировали и палками, и смычками, и свёрнутыми в трубочку нотами, и свободными руками, постепенно разрабатывая схемы тактирования. Уже в ту пору закладывались основы динамической манеры оркестрового исполнения, выразительной контрастности и разнообразия звучания.

Широкое развитие симфонической музыки, увеличение и усложнение состава оркестра, обогащение динамической и красочной выразительности игры потребовали руководителя иного характера - началось формирование дирижёра нового типа, не просто "отметчика такта", а художника - истолкователя музыки, творческого посредника между композитором, музыкантами и слушателями.

Наконец, к концу 18 века дирижёр "освобождается" от соприкосновения с конкретным инструментом в процессе исполнения, и примерно в то же время на исторической арене появляется дирижёрская палочка.

Г. Вебер писал в 1807 году: "Во главе оркестра должен стоять человек, который не занят исполнением инструментальной партии и всецело может посвятить себя наблюдению за ансамблем. Итак, решить проблему управления звучанием должен человек, вышедший из недр оркестра и поднявшийся на возвышение, поставленное у самой рампы, дирижёр с палочкой в правой руке, дирижёр, свободный от инструмента, с самостоятельной исполнительской функцией. Стоял он перед оркестром, как генерал перед войском, готовящимся к атаке, то есть лицом к массе слушателей, к публике, а спиной к оркестру. Первой задачей дирижёра являлась задача обобщить внутренние ритмические пульсации всех исполнителей, задача создания единого потока исполнения. Эта задача воплотилась в движениях правой руки дирижёра, как бы "рисующей" общую схему ритма. И лишь постепенно, через ряд десятилетий, сложилась функция левой руки, сконцентрировавшей в себе "управление" красками звучания, экспрессией, смысловыми

К содержанию

акцеитами. В эпоху романтизма симфонический оркестр достиг высокого расцвета. Еще увеличивается состав всех групп оркестра. В музыкальной литературе появляются монументальные произведения. Всё это требует совершенно новых художественных средств исполнения, нового уровня ансамблевого звучания. В это время, повидимому, наступил поворотный момент, который дал стимул современной традиции дирижирования.

Началось с "технической" детали: впервые в истории дирижёр "невежливо" повернулся к публике спиной. Эта сенсационная акция принадлежала Гектору Берлиозу и Рихарду Вагнеру и была узаконена в их статьях и трактатах, посвященных дирижёрскому искусству. Их взгляды на дирижирование сформировались в 40-е годы 19 века. Однако сформулированы они были позже в знаменитом трактате Р. Вагнера "О дирижировании", опубликованном в 1869 году и вызвавшем цепь полемических суждений и подражаний.

Берлиоз стал первым в мире гастролирующим симфоническим дирижером, Вагнер - основателем целой школы дирижирования. Они были первыми великими дирижерами мирового значения, повернувшись лицом к оркестру, а спиной к публике. Гастролируя по разным странам (в том числе и в России) они пропагандировали и творчество композиторов-классиков, и свою новую романтическую музыку, и новый стиль симфонического исполнительства. В России новый стиль дирижирования начался в 1864 году. Композитор и критик Цезарь Кюи писал: "Приехал, наконец, Р. Вагнер и доказал... что так как композитор управляет не публикой, а оркестром, то и подобает ему стоять лицом к оркестру, а не к публике".

Очутившись лицом к оркестру, дирижёр предстал перед огромным многоголосным "инструментом", для которого нужна была совсем особая техника. Она требовала целую систему условных знаков - ритмических движений, сигналов, жестов, поз, мимики, внушения.

С выдвижением фигуры дирижёра началась история современного дирижёрского искусства, история дирижёрской интерпретации (*om latin. interpretatio* - разъяснение, истолкование).

К современному уровню дирижирование пришло лишь тогда, когда упомянутые средства стали применяться не отдельно, а в виде единого действия, включающего в себя все методы. Новым ритмическим способом управления оркестром явилось тактирование, которое является основой дирижёрской техники. Новые, открывшиеся перед дирижёром, технические возможности управления оркестром, новые художественные задачи, связанные с воплощением замыслов великих композиторов, потребовали индивидуализации исполнения. Дирижирование превратилось в высокое художественное искусство, в исполнительское творчество огромной глубины и значимости.

Западноевропейская дирижерская школа явилась основополагающей в развитии дирижерского искусства. Расцвет падает на начало 19-го столетия. Ей присущи глубокое проникновение в авторский замысел, тонкое стилистическое чутье. И всегда – стройность формы, безупречный ритм и исключительная убедительность дирижерского воплощения.

Яркие представители этой школы:

1. Густав Малер – одно из редчайших явлений в музыкальном мире. Он сочетал в одном лице гениального композитора и гениального дирижера. Обе стороны его музыкальной деятельности представлялись абсолютно равноправными. Малер был исполнителем почти всего симфонического репертуара своего времени. Сегодня мы не располагаем никакими вещественными данными, по которым можно было бы оценить искусство его дирижирования. Единственный возможный источник (до звукозаписи Г. Малер не дожил) – это предельно тщательные редакции партитур собственных сочинений и произведений других композиторов. Особенно показательны ретуши в симфониях Бетховена и Шумана.
2. Артур Никиш – величайший импровизатор. Он создавал сиюминутные исполнительские построения. Обладая не меньшей волей и силой внушения чем Г. Малер, он не заставлял диктаторски следовать конкретным деталям своего замысла.

К содержанию

Характерно, что А. Никиш никогда не навязывал солистам трактовку их сольных фраз. Эта изумительная способность позволяла ему добиваться замечательных результатов даже в коллективах, сравнительно слабых по своему уровню

3. Вильгельм Фуртвенглер. Первая попытка проявить себя в качестве дирижера произошла, когда Фуртвенглеру было 20 лет. Это было началом большой дирижерской карьеры. Он оказался единственным племянником А. Никиша, работая в Лейпцигском Гевандхаузе и Берлинской филармонии. За короткое время тридцатилетний маэстро доказал свое право на это и сразу же занял ведущее положение среди дирижеров мира. «Привлекает в нем особая исполнительская техника. Он был особенно силен в том, что мы сейчас называем мастерством «связующих цезур». Органичность его переходов из одного раздела в другой, одного темпа в другой, построение фраз, подходы к кульминациям, содержательных генеральных пауз – всё это было так убедительно и настолько облегчало восприятие слушателей, что его исполнение казалось единственно возможным» (Л. Гинзбург). Существует ещё целая плеяда европейских дирижеров достойных подражания и изучения: Ф. Вайнгартнер, Г. Шерхен, Ш. Мюнш, Б. Вальтер и многие другие.

История и развитие русской школы дирижирования. Её яркие представители

В начале своего развития российская школа дирижирования находилась под влиянием зарубежных дирижеров, которые положительно влияли на становление профессионального дирижирования в России. Начало профессиональному обучению отечественной школы дирижирования положили Антон и Николай Рубинштейн, Милий Балакирев, когда в начале в Петербургской, а затем в Московской консерватории открылись дирижерские классы. большое влияние на дирижерское искусство оказывали композиторы, которые помимо своих произведений пропагандировали музыку своих соотечественников.

В первую очередь нужно назвать Э.Ф. Направника, С.В. Рахманинова, П.И. Чайковского и др. Значительный скачок в области этого искусства в России произошел после 1917 года. К этому времени нужно отнести имена целой плеяды выдающихся мастеров дирижерского искусства: Н.С. Голованов, А.М. Пазовский, Н.П. Аносов, А.В. Гаук, Л.М. Гинзбург. Это представители определенной оркестровой школы, отличающейся, в первую очередь, благородством, естественностью и мягкостью оркестрового звучания. Следующий этап в развитии отечественного дирижирования это систематические конкурсы (1938 г., 1966 г., 1971 г., 1976 г., 1983 г.), которые выдвинули целый ряд талантливой молодежи.

Высокую признательность и любовь во всем мире снискали российские дирижеры нашего времени: Е. Светланов, Г. Рождественский, М. Ростропович, В. Гергиев, В. Федосеев. Всех их отличает высокий профессионализм, преданность композиторскому замыслу, глубокое проникновение в стиль и интерпретацию музыкального произведения.

Дирижеры эстрадных оркестров:

- Виктор Шорин - заслуженный работник культуры России - дирижер и директор Воронежского губернаторского эстрадно-духового оркестра
- Анатолий Ошеревич Кролл (род. 20 апреля 1943, Челябинск) — джазовый дирижёр, композитор, пианист, аранжировщик, народный артист Российской Федерации.
- Людвиковский Вадим Николаевич (23.04.1925, Курск- 10.12.1995, Москва)- композитор, пианист, дирижер, руководитель эстрадного оркестра. Засл. деят. искусств РФ.
- Георгий Арáмович Гараня́н (15 августа 1934, Москва, РСФСР — 11 января 2010, Краснодар, Россия) — советский и российский джазовый, классический и эстрадный саксофонист, художественный руководитель ряда музыкальных ансамблей, народный артист Российской Федерации (1993), композитор, дирижёр.

К содержанию

- Олэг Леонідович Лундстрем (2 апреля 1916, Чита — 14 октября 2005, Валентиновка, Московская область) — советский и российский джазмен, композитор, создатель и руководитель оркестра.
- Борис Михайлович Фрумкин (род. 1944, Москва) — российский музыкант-аранжировщик, пианист, дирижёр, композитор, руководитель ансамбля, актёр, народный артист Российской Федерации.

Вся эволюция современной техники дирижирования укладывается в отрезок времени, равный жизни двух-трех поколений! Она продолжается и в наше время, когда все большую роль начинают играть новые компоненты: выражение глаз, осанка головы, положение корпуса и ног, "артикуляция" пальцев и т.д. Весь облик дирижера должен донести до слушателя характерные черты того или иного музыкального движения, характер музыкального образа.

Практическая работа: Упражнения на развитие независимости рук.

2. Дирижер и дирижирование

Выдающийся дирижёр, народный артист Константин Иванов писал о дирижёре: "Всегда подтянутый и собранный, в белоснежной манишке под чёрным ладным фраком, чётко, уверенно, значительно и в то же время обязательно чуточку нервно, выходит он из стройных рядов оркестра, поднимается на свой "пьедестал" в центре сцены. С напряжённой улыбкой поклонившись залу, молчаливо обращается к оркестру, собирая, концентрируя внимание музыкантов, одним взглядом напоминая обо всём сказанном и сделанном на репетициях, настраивая коллектив на творчество, смело подчиняя чувства и эмоции множества людей своим, потому что, хотя музыка ещё не зазвучала, все они уже слышат её.

И вот, повинувшись первому движению волшебной дирижёрской палочки, на сцене властвует жест дирижёра, могучего повелителя прекрасной стихии звуков. Дирижёр мановением руки убыстряет или замедляет темп, заставляет зазвучать или умолкнуть целые группы инструментов. То постепенно наращивая силу звука, то плавно укрощая её, красивыми движениями вычерчивает рисунки мелодических фраз, накладывая на огромное музыкальное полотно многоцветные краски оркестровой палитры..."

За внешним блеском профессии дирижёра стоит тяжёлый труд. Что же это за профессия - дирижёр?

Само слово *дирижёр* происходит от французского "diriger", что означает "управлять, направлять, руководить". *Дирижёр* - это *лицо*, руководящее коллективным исполнением музыкального произведения. *Дирижирование* - искусство управления коллективным исполнением музыкального произведения, которое основано на специально разработанной системе жестов и мимики. Посредством их дирижёр осуществляет руководство исполнением музыкального произведения. Дирижирование является самым сложным и трудным видом музыкального исполнения."... Один профессор психологии на своих лекциях приводил дирижирование как пример самой сложной психофизической деятельности человека не только в музыке, а вообще в жизни". (Н. Малько " Основы техники дирижирования").

Роль дирижёра в оркестре велика.

Дирижёр проводит с коллективом репетиции и руководит исполнением, указывая темп, динамику, момент вступления тех или иных групп инструментов или солистов, воодушевляя и организуя коллектив не только на репетиции, но и на концерте. Кроме того, он дает произведению своё художественное толкование в соответствии со своим пониманием содержания и стилистических особенностей партитуры, раскрывая авторский замысел. Возможно ли существование оркестрового коллектива без дирижера? В 1922 группа Московских музыкантов решила организовать первый симфонический оркестр без дирижёра - Персимфанс. Работу этого необычного коллектива возглавил художественный

К содержанию

совет, избранный из числа его участников. Просуществовал Персимфанс десять лет: отсутствие дирижера значительно замедляло разучивание произведений и делало невозможным исполнение сложных, написанных для большого состава партитур.

Как и любой исполнитель или артист, дирижёр проявляет свою творческую индивидуальность, художественную культуру, вкус, темперамент.

В сравнении с другими музыкантами-исполнителями, дирижёр как исполнитель имеет ряд особенностей, определяющих всю его деятельность.

Главная особенность и главное отличие - инструмент. Оркестр (хор) - инструмент дирижёра. Дирижёр должен заставить оркестр исполнять так, как хочет он. Задача дирижёра - подчинить себе многообразие темпераментов индивидуальностей и направить творческие усилия коллектива в единое русло. Чтобы передать свои желания, у дирижёра есть своя техника. Дирижёр - это самостоятельный исполнитель-музыкант, обладающий всеми возможностями, способностями и качествами всякого другого музыканта - исполнителя.

Дирижёр, в зависимости от специфики коллектива музыкантов, называется хоровым, военным дирижёром, дирижёром симфонического оркестра, оркестра русских народных инструментов, эстрадного оркестра. Какие же *качества, способности* нужны для овладения профессией дирижёра? Дирижёрское искусство требует наличия разнообразных способностей. Чтобы уметь осуществлять контроль за исполнением музыкального произведения большим коллективом дирижёр должен обладать *совершенным музыкальным слухом* и *обострённым чувством ритма*. Кратко коснёмся вопроса об абсолютном и относительном слухе. Начнём с того, что укажем на ряд выдающихся музыкантов в отношении которых утверждалось отсутствие у них абсолютного слуха. Это Вагнер, Шуман, Мейербер, Чайковский, Григ. (Теплов Б. М. " Психология способностей"). Все эти выдающиеся композиторы были и исполнителями-дирижёрами. Современные психологи не включают абсолютный слух в число основных музыкальных способностей, считая это физиологическое явление особым качеством слуха, представляющим лишь большое личное удобство для его обладателя. Также опыт показывает, что в процессе обучения, развития способности внутреннего слышания нотного текста, например, требуется упорная работа как начинающего дирижёра с относительным слухом так и с абсолютным.

Развитие слуха должно быть в центре всей работы дирижёра. К совершенствованию своих слуховых качеств дирижёр должен стремиться не только на всем протяжении обучения, но и в процессе всей своей последующей самостоятельной профессиональной деятельности.

Чувство музыкального ритма - элементарная музыкальная способность, без которой невозможно профессиональное музыкальное образование. Движения дирижёра должны быть подчеркнута ритмичны; все его существо - руки, корпус, мимика, глаза - должны "излучать" ритм. Для дирижёра очень важно ощущать ритм как выразительную категорию, чтобы передавать жестами разнообразнейшие ритмические отклонения. Ещё более важно ощущать ритмическую структуру произведения. Также одной из важнейших задач является определение темпа.

Дирижёр должен *понимать музыкальную драматургию произведения, диалектичность, конфликтность её развития*, что из чего вытекает, куда ведёт и т.д. Наличие такого понимания позволяет показать процесс течения музыки. Дирижёр должен уметь заражаться эмоциональным настроением произведения, его музыкальные представления должны быть яркими, образными и должны найти столь же образное отражение в жестах.

Дирижер должен обладать обширными *знаниями теоретического, исторического, эстетического* порядка, чтобы глубоко вникать в музыку, её содержание, идеи, чтобы создать собственную концепцию её исполнения, объяснить исполнителям свой замысел. А чтобы осуществить задуманное исполнение произведения дирижёр должен обладать

К содержанию

волевыми качествами *руководителя, организатора* исполнения и способностями *педагога*.

Коснёмся волевых качеств дирижёра. Искусство дирижирования - прежде всего умение концентрировать внимание и волю, для того, чтобы обеспечить убедительность и ясность своих намерений. *Воля* - является одним из существенных факторов в дирижировании. Она необходима дирижёру не только для организации своей деятельности, но также и для волевого воздействия на других исполнителей - оркестр или хор.

Во время подготовительной стадии деятельность дирижёра аналогична деятельности *режиссёра* и *педагога*. Дирижёр в музыкальном материале то же, что режиссёр в драматическом. Но режиссёр может и не быть артистом, а дирижёр обязан. Настоящий же артистизм - это свобода на сцене, полная раскованность, в основе которой талант, труд и самые разнообразные и объёмные знания. Как *педагог*, дирижёр объясняет коллективу стоящую перед ним творческую задачу, согласовывает действия отдельных исполнителей, указывает приёмы игры. Дирижёр, как и педагог, должен быть отличным "диагностом", замечать неточности исполнения, уметь распознать их причину и указать на способ устранения. Это касается не только неточностей технического, но и художественно - интерпретаторского порядка. Он разъясняет структурные особенности произведения, характер, особенности фактуры, анализирует непонятные места, вызывает у исполнителей необходимые музыкальные представления, приводит для этого образные сравнения и т.п. Кроме того дирижёр, как любой другой музыкант-исполнитель должен *знать свой инструмент- оркестр*, т.е. инструменты и людей. Чтобы руководить людьми, уметь направить их темпераменты, умения и навыки на решение задач поставленных дирижёром - он должен быть знаком с основами психологии. Имея знания в области психологии, руководителю легче будет плодотворно работать.

Должен дирижёр *знать оркестровые стили, владеть анализом формы и фактуры произведения, хорошо читать партитуры, знать основы вокального искусства*.

Чтобы стать дирижером недостаточно природных музыкальных способностей и особого дара руководителя, необходимо ещё очень многому учиться. Дирижирование - большая и сложная наука, требующая длительной и серьёзной подготовки. Дирижёр, как и любой музыкант, должен систематически заниматься. Должен быть физически развит, должен повышать технику дирижирования, используя для этого специальные упражнения. Только сочетание природных способностей и упорных занятий может дать хорошие результаты.

Дирижёр обязан помнить, что прежде чем он предстанет перед оркестром, в его сознании музыка должна звучать со всеми особенностями своей формы и содержания. Дирижёр должен обладать способностью и умением "делать слышимое видимым и видимое слышимым". (С. Казачков).

Практическая работа: Упражнения на развитие независимости рук.

3. Дирижерский аппарат и его постановка. Дирижерская палочка

Аппаратом дирижёра, с помощью которого дирижёр управляет оркестром, являются руки, их многообразные движения, сведённые в стройную систему дирижирования. Однако для дирижёра не безразлична мимика лица, положение корпуса, головы и ног. Всё тело должно помогать рукам, содействовать выразительности дирижирования. Дирижёр должен быть подтянутым, держаться прямо свободно, развернув плечи. Во время дирижирования корпус должен сохранять относительную неподвижность. Лицо дирижёра должно быть обращено к оркестру. Выразительность лица во время дирижирования имеет исключительное значение. Ни одно экспрессивное движение рук не окажет своего воздействия, если мимика лица во время дирижирования и взгляд не будут содействовать выразительному значению жеста. "При наличии таланта и техники гибкие, пластичные руки, в органическом сочетании с выразительностью лица и

К содержанию

особенно глаз, являются чудеснейшим, беспредельно выразительным языком дирижёра. Чем лучше он владеет этим языком, тем яснее и ярче может передать свои художественные намерения". (А. Пазовский "Записки дирижёра").

Говоря о постановке дирижёра нужно рассматривать состояние покоя как подготовительную фазу к движению. Наибольшую свободу и грацию в движениях человек приобретает при опоре тела на переднюю часть стопы, даже на пальцы. На этой опоре основаны бег, прыжки, художественная гимнастика, танцы, классический балет. Об этом не должен забывать и дирижёр. Опора дирижёра на пятки неизбежно лишает всю его фигуру внутренней динамики, активности. Ноги дирижёра не должны быть широко расставлены, но и не сдвинуты плотно. Примерно на ширину двух ступней.

Положение рук. Руки должны быть вытянуты до половины предплечья, ладонями вниз, параллельно полу. Положение рук во время дирижирования имеет большое значение. От этого зависит во многом свобода, естественность и характер движений. Недопустимо, например, чтобы дирижёр держал руки с высоко приподнятыми плечами и вывернутыми вверх локтями, опустив предплечье; плохо также, когда локти прижаты к туловищу. Такие положения лишают руки свободы движений, обедняют выразительность жеста. Положение рук должно быть срединным, предоставляющим возможность делать движения в любую сторону - вверх, вниз, к себе, от себя. Избегать также нужно острых углов между отдельными частями руки, добиваясь единства линии в движении плеча, предплечья и кисти.

В технике дирижирования существует понятие плоскость (или уровень) тактирования. Под этим подразумевается воображаемая горизонтальная линия, по которой рука дирижёра отмечает доли такта. Уровень этой плоскости может меняться. Изменение его зависит от музыкально-художественных требований исполняемого произведения. В связи с этим в дирижировании существуют позиции, диапазоны, планы.

Основные позиции:

- а) нижняя - на уровне тазового пояса
- б) верхняя - на уровне плечевого пояса
- в) средняя - на уровне груди

Три диапазона:

- а) узкий - движения совершаются при сближении к середине корпуса рук. Отличается незначительным размахом в ширину
- б) средний - движения совершаются при расстоянии между правой и левой рукой равном ширине корпуса
- с) широкий - движения совершаются широко разведёнными друг от друга руками.

Три плана:

- а) дальний план - движения совершаются на далеко вытянутых в локтевом суставе руках
- б) средний план - движения совершаются на полусогнутых руках под прямым углом и отстоят на длину предплечья и кисти
- с) ближний план - движения совершаются у самого корпуса.

Строение рук. Плечо - отличается шириной диапазона и массивностью, точностью и подвижностью, силой, ловкостью. Предплечье - более тонкий отдел рук по форме и весу. Преимущество его в подвижности, но уступает он в силе. Кисть - самый лёгкий и тонкий отдел руки. Состоит из трёх частей: запястья, пясти, пальцев. Самая выразительная часть руки - кисть. Она может быть круглой, плоской, угловатой, собранной в кулак, раскрытой веером и т.д. Кисть имитирует движения прикосновения: касаться, гладить, нажимать, сжимать, ударять, ощупывать и т.д.

В дирижерской технике наиболее употребительны движения всей рукой. Однако, в зависимости от характера музыки, в движения могут быть включены только кисть и предплечье. Но во всех случаях кисть остается направляющей и наиболее важной частью рук. Не должна ускользать от внимания и эстетическая сторона всего процесса

К содержанию

дирижирования. В процессе дирижирования не должно быть никаких лишних движений (хождения перед пультом, притоптывания, приседания, неловкого, суетливого перелистывания страниц партитуры и т.п.) Фигура дирижёра должна производить впечатление общей собранности и подтянутости.

Дирижёрская палочка

Описание аппарата дирижёрского управления будет не полным, если не упомянуть о дирижёрской палочке. Как и искусство дирижирования, дирижёрская палочка прошла большую эволюцию, отражая процесс усложнения и "утончения" задач дирижёра. От солидного и грозного дирижёрского жезла стали постепенно переходить к палкам из слоновой кости, черного дерева и серебра, пока, наконец, появилась деревянная палочка - небольшая по размеру и почти невесомая, - писал известный дирижёр Арий Пазовский. - Мне думается, что естественный ход этого процесса в самом недалеком будущем приведёт окончательно к новой традиции - дирижированию без палочки".

Действительно, в наше время форма дирижирования без палочки нашла широкое распространение. Однако не стоит говорить о полном вытеснении дирижёрской палочки. Обе формы - с палочкой и без палочки - сосуществуют. Можно нередко наблюдать, как дирижёр в процессе исполнения откладывает палочку в сторону, готовясь дирижировать какой-нибудь медленной частью, ведь именно свободные от палочки пальцы и кисти рук помогут ему в данном случае добиться более выразительного, тихого звучания оркестра. Встает вопрос о том, как же лучше дирижировать - с палочкой или без неё? Дирижирование – это, прежде всего движения рук. Мимика, иногда движения всего тела (к ним нужно относиться очень осторожно, т.к. большей частью они мешают, а не помогают оркестру), выражение глаз и т.п. - это лишь помощь рукам. Главная тяжесть всего исполнительского процесса остается в руках дирижера и, прежде всего в правой руке дирижёра. Движением руки, главным образом движением кисти, можно передать оркестру так много, что дирижёру остаётся заботиться только о том, чтобы его рука была понятна и правильно передавала бы его намерения. И вот палочка оказывается драгоценной помощью. Роль палочки в дирижировании исключительно велика. Она необходима для того, чтобы сделать более заметными движения кисти. Важнейшее её назначение - служить средством усиления выразительности жеста. Рука с палочкой становится длиннее, эластичнее, палочка видна яснее и дальше, чем кисть или палец, конец палочки является дирижёрским центром, он может точно и ясно передать малейшее движение кисти и пальцев.

Палочкой дирижёр должен владеть в совершенстве. Она должна органично сочетаться с рукой, являясь как бы её живым продолжением. Лишь при этом условии она станет проводником тончайших намерений дирижёра.

Появилась палочка на исторической арене в конце 18 века. Впервые её применили в Берлинской опере в 80-е годы. Первыми ввели в обиход исполнения дирижёрскую палочку И. Мозоль (Вена, 1812 г.), К.М.Вебер (Дрезден, 1817 г.), Л. Шпор (Франкфурт-на-Майне, 1817г. -Лондон, 1819г.). Готфрид Вебер писал в 1807 году: "Я не знаю более непроизводительного труда, чем спор о том, какой инструмент наиболее годится для дирижирования многочисленным ансамблем. Только дирижёрская палочка - моё мнение".

Палочка соприкасается концом со звуком, или всеми точками одновременно. Каков характер этого соприкосновения, таково будет и представление о силе и характере звука. Держат палочку разными способами. Длина пальцев, форма ладони т.п. заставляют дирижёров брать палочку по-своему. Из чего нужно исходить при выборе того или иного способа держания палочки?

- 1) положение палочки в руке не должно стеснять движений кисти;
- 2) положение её должно помогать выразительности дирижирования, соответствовать характеру музыкального образа.

Величина палочки зависит от индивидуальности дирижера. По обычно её длина 40-

К содержанию

42 см. Для удобства она делается с ручкой из пробки или пенопласта.

Практическая работа: Упражнения на развитие независимости рук.

4. Тактирование - основа дирижерской техники

Размеры, схемы тактирования.

Тактирование 4-х, 3-х, 2-х дольных схем.

Отражение в жесте штрихов *legato*, *non legato*, *staccato*, *marcato*, *tenuto*, используя различные типы ударов.

Исполнительскому искусству любого рода присуща своя техника. Сравнивая технику дирижирования с техникой игры на инструментах, многие начинающие дирижеры недооценивают её. Дирижёрское искусство проявляется в движениях рук, которые весьма сложны и ответственны. В основе дирижёрской техники лежит тактирование. *Тактирование* - это процесс указания такта и его долей при помощи рук. Чтобы полностью осознать, что такое тактирование и его роль в дирижировании, нужно знать следующие понятия:

Такт - небольшой отрезок музыкального произведения, заключённый между двумя сильными долями.

Тактом устанавливается *метр* - равномерное чередование сильных и слабых долей. Исходя из этих понятий (такт, метр), определяется размер.

Размер - количество долей определённой длительности, образующих такт. Размер изображается в виде дроби, в знаменателе которой указывается длительность одной доли, в числителе - количество таких долей в такте.

Размеры бывают простые, сложные, смешанные, переменные. *Простые размеры* состоят из простого, неделимого числа долей:

2-х, 3-х ($2/2$ (C); $2/4$; $3/4$).

В 2-х-дельном размере 1-я доля сильная, 2-я - доля слабая.

В 3-х-дельном размере 1-я доля сильная, 2-я и 3-я доли слабые.

Среди простых размеров чаще всего встречаются $2/2$; $2/4$; $3/4$. Размер $2/2$ обозначается (C), состоит из 2-х половинных долей, обычно называется *alla Breve* (по итальянски - коротко, все пополам), что указывает на более быстрое (в два раза) исполнение этих долгих длительностей.

Сложные размеры состоят из соединения нескольких одинаковых простых размеров, т.е. 2-х или 3-х-дельных.

Среди *сложных размеров* наиболее распространены: $4/4$ (обозначается также C, состоит из двух групп по $2/4$; $6/8$ - состоит из 2-х по $3/8$;

$9/8$ - состоит из 3-х групп по $3/8$; $12/8$ - состоит из 4-х групп по $3/8$. В *сложных размерах* кроме акцента на сильной первой доле такта сохраняется более слабый акцент в начале каждой группы, из которой образован данный сложный размер: в размере $4/4$ - на 3-й четверти; в размере $6/8$ - на 4-й восьмой; в размере $9/8$ на 4-й и 7-й восьмых; в размере $12/8$ на 4-й, 7-й, и 10-й восьмых.

Смешанные размеры состоят из соединения различных простых размеров (2-х и 3-х - дельных). Среди *смешанных размеров* наиболее распространён $5/4$ - состоит из 2-х групп: $2/4 + 3/4$ или $3/4 + 2/4$. На 1-ю долю такта в *смешанных размерах* приходится сильный акцент, на 1-ю долю второй группы - более слабый.

Реже встречаются размеры $7/4$; $11/4$ и др. В *переменных размерах* количество долей в такте меняется на протяжении произведения.

Переменные размеры часто встречаются в русских народных песнях.

Каждый размер имеет свою схему тактирования

2-х-дольная схема тактирования применяется также в размере, когда он обозначается двумя ударами.

3-х-дольная схема тактирования применяется в дирижировании размерами $3/2$; $3/4$;

К содержанию

3/8 ; а также 9/4; 9/8; когда они обозначаются тремя ударами.

4-х - дольная схема тактирования применяется при дирижировании 4/2;

4/4; 4/8; 12/8 и для размера 2/4 , если темп исполнения медленный.

6-и-дольная схема тактирования применяется при дирижировании размерами 6/4; 6/8; 6/16 , состоящими из двух 3-х-дольных тактов. Она образуется на основе 4-х -дольной схемы, путём удвоения 1-й и 3-й долей.

Как любая сложная схема с большим количеством ударов в такте, она должна обозначаться особенно ясным и четким рисунком. В быстрых темпах 6/4 и 6/8 тактируются на 2.

8-ми-дольная схема тактирования применяется в дирижировании размерами 8/4 , а также 4/4 и 2/4, если последние обозначаются восемью ударами. Образуется она из 4-х-дольной схемы путем дублирования каждой доли.

При остром стаккатном жесте каждый второй удар дублированного рисунка производится в основных точках 4-х дольной схемы.

При легатном жесте для придания рисунку большей плавности и связности, удваивающий (дублирующий) удар дается на некотором расстоянии от первого с тем, чтобы применить дугообразное движение. Но 4-х-дольная схема должна быть хорошо заметна.

9-ти-дольная схема тактирования применяется в дирижировании размерами 9/4; 9/8; 3/4 , если они обозначены девятью ударами. Она образуется из рисунка 3-х-дольной схемы путем трехкратного повторения каждой доли. Также, как и в предыдущей схеме движения могут быть острыми и даваться по три в одной точке или смягченными и показываться в разных точках.

Из *смешанных размеров* наиболее распространён 5-ти - дольный.

5-ти-дольный такт является 2-х-частным и образуется из соединения двух простых тактов - 2-х и 3-х-дольных. Последовательность простых тактов в 5-ти-дольном такте может меняться (2+3 или 3+2).

В основе лежит 4-х-дольная схема тактирования, в которой удваивается 1-я или 3-я доля.

Последовательность простых тактов (2+3 или 3+2) зависит от строения мелодии.

Тактирование "на раз".

В быстрых темпах, где рука не в состоянии отметить быстро следующие друг за другом доли, эти доли (две или три) объединяются в одно движение. Например: быстрые такты на 2/4 или 3/4 мы воспринимаем как одно целое и одним жестом обозначаем целый такт. Такое дирижирование называется дирижированием "на раз". "На раз" дирижируются вальсы (не столько из-за быстрого темпа, сколько для того, чтобы жест был мягким, в характере мелодии), также дирижируются "на раз" быстрые скерцо и другие произведения.

Практическая работа: Тактирование 4-х, 3-х, 2-х дольных схем.

Отражение в жесте штрихов legato, non legato, staccato, marcato, tenuto, используя различные типы ударов (упражнения)

Отражение в жесте динамических оттенков (упражнения)

Упражнения на развитие независимости рук.

5. Дирижерский жест, афтакты, роль афтактов в дирижировании, длительность нот в жесте, затактовые ноты в жесте.

В силу специфики своего исполнительства дирижёр непосредственно не участвует в процессе звуковоспроизведения, а лишь побуждает к действию исполнителей.

Дирижёр указывает:

а) место зарождения звучания. Это может быть весь коллектив, группа исполнителей, один или несколько солистов;

К содержанию

б) время возникновения звучания;

в) содержание звучания, то есть его характер, темп, нюансы, штрихи и т.д.

При этом все требования и намерения дирижёра, вытекающие из его указаний, должны быть совершенно ясны коллективу ещё до момента возникновения звучания.

Из этого следует, что весь процесс дирижирования идет как бы с опережением реального звучания на какие-то весьма малые доли времени: дирижёр заранее передает коллективу исполнителей свои творческие пожелания, а коллектив, следя за указаниями дирижёра успевает их своевременно выполнять. Этот предварительный посыл, показ, непременно предшествующий в дирижировании реальному звучанию, называется ауфтактом. От характера ауфтакта зависит звучание.

В начале произведения или после пауз ауфтакт более заметен; в процессе дирижирования он приобретает самые разнообразные проявления, выражающиеся не только в подготавливающих перемещениях рук в пространстве, но и в едва заметных, иногда понятных только исполнителям, выразительных движениях рук, кисти, пальцев, в поворотах корпуса или головы, в предваряющем взгляде дирижёра, обращённом ко всему коллективу или к отдельным исполнителям, в едва уловимых оттенках его мимики.

Дирижирование - это непрерывная цепь ауфтактов, своеобразный мостик между дирижёром и исполнителями (оркестром); мостик от звукового образа, живущего в воображении дирижёра, к реальному звучанию.

Техника ауфтакта - первооснова дирижёрской техники; владение ауфтактом есть искусство управления исполнением.

Из каких же ещё элементов состоит дирижёрский жест? Первое движение рук дирижёра - это *внимание*. Затем - взмах руки (оркестр "набирает дыхание") и удар - *точка* извлечения звука.

Элементы дирижёрского жеста: Ауфтакт, стремление, точка, отдача.

Ауфтакт - это жест, предшествующий каждой из долей такта. По временной продолжительности равный длительности определяемой доли.

Функции ауфтакта:

- 1) Определяет начало исполнения и начало каждой доли;
- 2) Определяет темп;
- 3) Определяет динамику;
- 4) Определяет характер атаки звука (например, степени остроты - стаккато или протяжности звука - легато);
- 5) Определяет образное содержание музыки.

Стремление - продолжение ауфтакта.

Функция стремления - сделать ясным момент начала звука.

Точка - начало звука.

Отдача - имеет характер *ауфтакта* к следующей доле.

Виды ауфтактов.

- 1) активный и пассивный;
- 2) полный и неполный;
- 3) метрический и неметрический.

Активный ауфтакт - это ауфтакт с большой амплитудой движения.

(Амплитуда - расстояние от нижней до верхней точки движения руки).

Пассивный ауфтакт - это ауфтакт с маленькой амплитудой движения. С помощью *активных* и *пассивных* ауфтактов отражается метро - ритм в *жесте*.

Метр - это равномерное чередование сильных и слабых долей в такте.

Ритм - это чередование звуков различной длительности в музыке.

Пример: чтобы продирижировать о (целую) ноту, нужен *активный* ауфтакт на 1-ю долю и 3-й *пассивных* ауфтакта на 2-ю, 3-ю, 4-ю доли в размере 4/4; чтобы

К содержанию

продиржировать двумя (половинными) нотами в размере 4/4 нужны *активные* афтакты на 1-ю и 3-ю доли и *пассивные* на 2-ю и 4-ю доли; чтобы продиржировать (четвертной и половинной с точкой) нужны *активные* афтакты на 1-ю и 2-ю доли и *пассивные* на 3-ю и 4-ю доли и т.д.

Таким образом, *активные* афтакты нужны везде, где жест должен вызывать звучание, главная особенность *активного* афтакта - это его волевое содержание: он должен заставить исполнителей выполнить определённое указание: момент вступления, характер звука, различные штрихи и т.п.

Цель *пассивного* афтакта противоположная - он не служит для извлечения звука, а представляет собой лишь точное движение руки в определённом направлении (по схеме). С помощью *пассивных* афтактов дирижёр отмечает паузы (целый такт или часть такта), выдержанные ноты. Жест при этом носит пассивный характер.

Полный и неполный афтакты.

Некоторые произведения или отдельные фразы внутри произведений начинаются не с полного такта, а с затакта.

Затакт - это неполный такт, в котором не хватает 1-й доли или нескольких первых долей.

Если затакт начинается с полной доли, то показывать его нужно *полным* афтактом. Руки при этом находятся на предыдущей доле такта (т.е. на незвучащей) и делают афтакт к следующей (звучащей) доле такта.

Если затакт начинается с неполной доли, показывать такие затакты нужно неполными афтактами. Руки при этом находятся на этой же доле такта. Неполная доля показывается *точкообразным жестом* к последующей доле такта (т.е. *неполным афтактом*).

Ритмический рисунок (четверть с точкой, восьмая) показывается *полным активным* афтактом к (четвертной с точкой), после выдерживания её (достигается это закруглённым движением кисти) необходим *толчкообразный жест* (неполный афтакт) к новой доле, за время которого и исполняется (восьмая) нота.

Метрический и неметрический афтакты.

Вспомним определение *метра* - это равномерное чередование долей в такте.

Также как равны все метрические доли, равны по временной продолжительности и *метрические* афтакты.

Цель и назначение *метрических* афтактов те же, что и *активных* афтактов, но только в стабильном темпе, исключая замедления и ускорения.

Неметрические афтакты служат для замедлений, ускорений, снятий, т.е. используются там, где нет необходимости указывать темп первым же жестом. Это бывает перед фермой, в начале пьесы и часто в медленном темпе, особенно перед долгими нотами. *Неметрические афтакты* могут быть либо быстрыми, короткими, острыми или плавными, медленными. Всё зависит от того, к какому звуку относится дирижёрский жест, а дирижёрский жест, его характер исходят из характера музыки.

Например:

если в нотном тексте стоит штрих *staccato*, то жест будет коротким, быстрым, отрывистым, заканчивающимся остановкой;

если нотный текст должен исполняться на *legato* - жест будет плавным и медленным.

Практическая работа: Показ разных видов афтактов, затактов, работа над метро-ритмом. Упражнения на развитие независимости рук.

6. Функции правой и левой рук дирижера

Асимметричная функция левой руки дирижера определилась после реформы Берлиоза-Вагнера. Только в зрительном контакте с оркестром появилась возможность указывать вступления инструментам, внушать характер звучания и тонкости фразировки,

К содержанию

создавать слаженное, художественно законченное исполнение. Вагнер сформулировал "основное правило" - указывать темп и ритм правой рукой, а вступления и нюансы - левой. Процесс освоения новой дирижёрской техники шел трудно. Об этом свидетельствует рассказ Юджина Орманди, одного из корифеев американской школы: "Недавно я прочел где-то, как один знаменитый дирижёр конца 19 века заявил, что левую руку дирижёра можно ампутировать без всякого ущерба для его деятельности. Это высказывание - хороший показатель того, как сильно усовершенствовалось наше искусство".

Современная дирижёрская техника немыслима без разграничения, без применения дифференцированного движения обеих рук.

Правая рука - организаторская, левая - исполнительская. Функция правой руки - тактировать: управлять темпо-метро-ритмом и агогикой, характером музыкального движения и штрихами. Левая рука не должна копировать правую. Роль левой руки проявляется:

- 1) в области динамики;
- 2) в области выразительности в широком смысле слова (это колорит и насыщенность звука, его отрывистость или протяжность, акценты, артикуляция и т.п.);
- 3) в указании вступлений отдельными инструментами группам инструментов;
- 4) в указании синкоп там, где правая рука занята другим делом и не может этого сделать;
- 5) в корректировке возможных ошибок разного рода.
- 6) в выполнении самостоятельных задач художественного порядка одновременно с движениями правой (выражение оркестрового колорита и характера музыки, особенностей ритмической структуры, дирижирование подголоском, руководство полифоническим голосом, имитацией, показ вступления нового, важного голоса и т.д.);
- 7) в руководстве мелодическим голосом вместо правой руки, это происходит в отдельных случаях (при этом почти полностью прекращает движения правая рука, или сводит их до минимума), приём этот, несколько отступающий от обычных форм дирижирования, имеет некое символическое значение: заменяя правую руку, дирижёр тем самым подчеркивает особую выразительность звучания мелодического голоса. Передача дирижирования левой руке применяется и для того, чтобы противопоставить один музыкальный образ другому;
- 8) в регулировке и корректировке баланса звучания.

Левая рука дирижёра может выражать самую разнообразную гамму чувств - одобрение, упрёк, недовольство, радость, успокоение, волнение. Перефразируя пословицу можно сказать: "Покажите, что умеет делать ваша левая рука, и я скажу, что вы за дирижёр". В дирижировании практически применяются различные движения рук: симметричные, раздельные, движение одной рукой. Использование тех или иных движений всецело зависит от характера музыки, динамики, фактуры и прочих моментов. Нужно подчеркнуть, что надо беречь левую руку и пускать её в дело только тогда, когда это необходимо и оправдано. Параллельное тактирование необходимо лишь в очень редких случаях, например, для сохранения ансамбля там где он грозит быть нарушенным. Вмешательство левой руки в данном случае может оживить ритмическое сознание и внимание участников ансамбля, или когда тактирование сливается с самим дирижированием, например *f* или *ff* большого ансамбля в отрывке, где надо подчеркнуть ритмическую остроту. В очень редких случаях, когда правая рука занята какой-либо специальной задачей, например, ожидает "коварного" вступления, левая рука на короткое время может взять на себя функцию тактирования.

Правая и левая рука у дирижёра должны жить дружно, но не вмешиваться в работу друг друга. Разграничение функций рук не должно быть механическим, т.к. выразительность дирижирования может быть достигнута лишь при условии тесного взаимодействия движений рук. Жесты одной руки должны обогащать и усиливать действенность движений другой. Например, если движения правой руки энергичны, то и положение левой руки должно соответствовать этому характеру, пассивное её положение

К содержанию

будет казаться неестественным. Такое впечатление создается лишь при опущенной и бездеятельной руке. Стоит дирижёру согнуть левую руку в локте и раскрыть ладонь, как впечатление её пассивности исчезнет: это уже будет выразительный жест, имеющий смысловое значение.

Нужно учитывать и использовать выразительные возможности каждой руки, обусловленные спецификой дирижёрского исполнительства, следует так развивать дирижёрскую технику, чтобы уметь каждой рукой вполне автономно решать сложные художественные задачи. Также нужно отметить, что чем выше мастерство дирижёра, тем свободнее сплетает он все функции в движениях обеих рук.

Практическая работа: Отражение в жесте штрихов *legato*, *non legato*, *staccato*, *marcato*, *tenuto*, используя различные типы ударов (упражнения)

Отражение в жесте динамических оттенков (упражнения). Упражнения на развитие независимости рук.

7. Дирижёрская техника.

Основные принципы и характер дирижёрского жеста

Дирижёрский жест должен вызывать звучание, которое по замыслу и определению дирижёра раскрывает содержание музыкального произведения, соответствует замыслу композитора. Чтобы добиться желаемого звучания дирижер должен владеть техникой дирижирования. Что же включается в понятие техники дирижирования? Техника дирижирования это система жестов, которая помогает руководителю коллектива понятно передать художественный замысел автора, это умение управлять исполнением музыкального произведения. Техника дирижирования составляет тот фундамент, на который опирается дирижёр при решении художественных задач, т.к. именно совершенная техника даёт ему необходимую свободу действий, пластичность и выразительность. Дирижёр активно участвует в исполнении только через посредство жеста, без него он становится "немым". У дирижёра, хорошо владеющего техникой дирижирования, язык жестов полностью заменяет язык слов, и исполнители могут свободно "читать" по руке дирижёра все его требования, намерения и указания.

Но нельзя изолировать технику дирижирования, нельзя ставить её "во главу угла", нужно сочетать её с общим музыкальным развитием и помнить, что техника - это ещё не искусство. Дирижёрская техника является "инструментом", без которого нельзя раскрыть художественное содержание произведения в процессе дирижирования и чтобы владеть этим инструментом в совершенстве нужно приложить немало труда, в том числе и физического. Дирижёр должен так натренировать свои руки, чтобы все движения и жесты выполнялись абсолютно непринужденно, внешне очень просто, легко, без большой затраты физических сил, почти автоматически. Все свои эмоции, намерения дирижёр выражает в основном руками. И если "рук нет", то нет и управления исполнителями. В этом случае даже исключительная музыкальная одарённость, большая внутренняя культура дирижирующего не спасут положения. Из выше сказанного можно сделать вывод, что в дирижёрской профессии много тонкостей и сложностей.

Начинающему дирижёру необходимо очень внимательно относиться к постановке дирижёрского аппарата, добиваясь полной свободы рук, и уделять особое внимание технике дирижирования, которая предполагает наличие определённых принципов, обуславливающих дирижёрский жест, его характер. Принципы и характер дирижёрского жеста способствуют тесному творческому контакту между дирижёром и оркестром, делают жест дирижёра понятным, раскрывающим содержание музыки.

1) Принцип *свободы движений*. У начинающих дирижёров всегда заметна зажатость рук, скованность движений. В процессе дирижирования возникает определённое напряжение, без которого никакие движения не могут состояться. Причины, вызывающие зажатость:

К содержанию

а) физические - неразвитость, неуклюжесть;
б) психологические - незнание партитуры, отсутствие целенаправленного плана действий, неумение преодолеть эстрадное волнение и страх перед аудиторией. В первую очередь эти помехи и надо исключить специальными упражнениями. Воспитать самоконтроль.

2) Принцип *ясности движений*. Движения совершаются в пространстве и имеют определённый рисунок, поэтому они должны отчётливо просматриваться исполнителями, восприниматься без усилий, быть понятными оркестрантам.

3) Принцип *экономии движений*. Общеизвестна истина "Мастерство познаётся в ограничении". Начинаящий дирижёр употребляет много больших и напряжённых движений (как пловец). А опытный - экономен в движениях, расчетлив.

Практическая работа: Работа над метро-ритмом в жесте.

Упражнения на развитие независимости рук, отражение штрихов, динамических оттенков в жесте.

8. Партитура, дирекцион, клавири

Партитура - это нотная запись ансамблевой музыки, т.е. запись музыкального произведения для нескольких исполнителей (ансамбль, хор, оркестр). В переводе с итальянского *partitura* - разделение, распределение. Партитура объединяет все нотные записи, отдельно исполняемые каждым участником музыкального коллектива (называемые партиями) в единую нотную запись.

Наиболее точно понятие партитуры трактует Н. Зряковский: «Партитурой называется полная и подробная нотная запись многоголосного произведения для оркестра, хора, инструментальных, вокальных или смешанных ансамблей, оркестра с солистами, оркестра с хором и т.д.»

Записывается партитура для различных оркестров по-разному, но в строгой последовательности. Во всех партитурах ноты объединяются общей акколадой, групповые акколады объединяют однородные группы оркестра, дополнительными акколадами объединяются однородные инструменты в группах.

Порядок записи инструментов в эстрадном оркестре (полная партитура):

Эстрадные и джазовые оркестры встречаются трех основных видов: большой оркестр, включающий:

- пять саксофонов — два альты, два тенора, один баритон,
 - четыре трубы,
 - четыре тромбона,
 - ритм-группу;
- средний оркестр:
- четыре саксофона — два альты, два тенора или — альт, два тенора и баритон,
 - три трубы,
 - один-два тромбона,
 - ритм-группа;
- малый оркестр:
- три саксофона,
 - две трубы,
 - тромбон,
 - ритм-группа.

Запись такой партитуры выглядит как образец. На практике, даже в государственных оркестрах не выдерживается весь перечень этих инструментов, не говоря уже об учебных и любительских оркестрах.

Каждый руководитель-дирижер формирует состав оркестра на свое усмотрение, исходя из возможностей. Поэтому партитуры выглядят намного скромнее (меньше

К содержанию

состав), но порядок записи инструментов неизменно сохраняется.

Нередко в состав эстрадных и джазовых оркестров включают такие инструменты, как флейта, валторна, вибрафон, аккордеон, а ударная группа дополняется литаврами, маракасами и другими ударными инструментами.

Следует также отметить, что в исполнительской практике в состав эстрадных и джазовых оркестров вводится вокальная группа, которая дает большие возможности для творческого поиска новых тембровых сочетаний.

Органическое соединение человеческого голоса и инструмента позволяет добиться большей выразительности, своеобразного звукового колорита.

Эстрадные оркестры по сравнению с ансамблями обладают значительно большими красочными и динамическими возможностями. Для них типично применение более разнообразных приемов игры - широкое использование «закрытых» звуков (сурдин) в медной группе, самые различные тембровые и гармонические соединения инструментов.

Ансамблем считается такой коллектив, в котором в каждой группе не больше двух инструментов, например два саксофона, две трубы; или два тромбона и т. д., то есть ни в одной из групп нельзя образовать трехголосный аккорд. Встречаются случаи, когда в ансамбле может быть одна из групп, включающая три или даже четыре инструмента. Наличие трех инструментов в одной из групп не превращает автоматически ансамбль в оркестр.

Для правильной записи оркестровой партитуры необходимо знать конкретный состав оркестра, знать виды оркестров.

В партитурах принят особый порядок в записи партий:

партии располагаются одна под другой, объединяются в группы однородных инструментов по принципу от более высоких к более низким.

Ноты объединяются *тонкой вертикальной общей чертой* и образуют *партитурную строку*, а затем отдельные инструментальные группы объединяются *акколадами* следующих видов:

групповая - утолщённая черта с усиками, охватывает оркестровые группы однородных инструментов;

добавочная - тонкая черта, объединяющая родственные или тождественные инструменты;

фигурная - охватывает партию аккордеона, фортепиано, голоса.

Ноты с записанными в них партиями размещаются строго друг над другом; тактовые черты располагаются по одной вертикальной линии и являются общими для ноты отдельных групп инструментов или отдельных инструментов.

Современная партитура - это сложнейший "шифр", разобраться в котором непросто. Нужно детально, до мельчайших подробностей изучить текст партитуры, все её компоненты, в первую очередь необходимо знать сведения об авторе данного произведения, годы его жизни, творчество.

Партитура в широком смысле слова является наиболее законченным выражением музыкальной мысли композитора, произведения. В ней полностью воплощено все многообразие элементов оркестрового звучания. Задача дирижёра должна состоять не только в "расследовании" нотных знаков, а в том, чтобы научиться читать текст "слышащими" глазами. При работе над партитурой и после завершения её все мысли дирижёра должны быть прочувствованы, а чувства осмыслены.

Дирекцион - это сокращённая запись партитуры, записанная, как правило, в партии фортепиано или фортепиано и одного или двух инструментов оркестра.

Клавир - переработка для исполнения на фортепиано инструментального произведения или ансамблевого аккомпанемента в вокальном произведении.

Практическая работа: Работа с партитурой.

К содержанию

Освоение партитуры в исполнительском плане. Дирижёрско-исполнительский анализ партитуры.

План анализа формы и выразительных средств музыки:

- композиционная структура-форма;
- ладо - тональный план;
- метроритмическая характеристика;
- темповая характеристика;
- динамическое развитие;
- тембрально - регистровая характеристика;
- штрихи и приёмы звукоизвлечения;
- характеристика мелодии;
- гармонический анализ;
- характеристика фактуры;

Практическая работа: Определение художественно-исполнительских и дирижёрско-технологических задач. Выработка методики работы с оркестром.

Дирижирование по клавиру и партитуре в классе.

Развитие ощущения «звука в руке».

9. Совершенствование техники дирижирования

Изучение особенностей работы с партитурой (разновидности состава оркестров, выявление голосов и способов воплощения задач через жест, мимику, эмоциональные переживания).

Дирижёрско-исполнительский анализ партитуры.

Изучение эмоционально выразительных жестов.

Дирижирование по партитуре в классе.

Поиск дирижёрских средств для выразительности жеста.

10. Элементы музыкальной драматургии. Особенности музыкального языка.

Средства музыкальной выразительности, их роль в дирижёрском искусстве

Музыка есть искусство, обладающее огромными выразительными возможностями для передачи богатейшего и разнообразнейшего жизненного содержания; задача дирижёра - раскрыть содержание произведения, выраженное автором в музыкальных образах, при помощи специфических средств, присущих дирижёрскому исполнительству.

Работа дирижера над музыкальным произведением всегда начинается с детального изучения (анализа) оркестровой партитуры, анализа оркестровых средств, нужно понять их роль в "лепке" формы, в музыкальной драматургии, в основной идее того или иного произведения. Глубокий анализ можно сделать, зная все особенности музыкального языка, к которым относятся различные ударения (смысловые акценты), кульминации, цезуры, лиги, артикуляция и фразировка, контрасты...

Смысловые акценты (ударения) это те ударения в музыкальных фразах, которые не указаны композитором, а подобно ударениям в разговорной речи, придают музыке определённый смысл. Нельзя формально подчёркивать каждую 1-ю и 3-ю доли такта (в 4-х-дольном размере), если это не подкрепляется логическим развитием музыкальной мысли.

Дирижёр обязан определять смысл акцентов и своими жестами; в той или иной степени их подчёркивать.

Кульминация - эпизод музыкального произведения, где достигается наивысшее напряжение, наибольший накал эмоций (*латинское *culmen**-вершина).

Дирижер должен так выстроить свой исполнительский план, чтоб кульминация отразилась в жесте ярко и была понятна оркестру. Для этого он должен использовать

К содержанию

планы, позиции диапазоны, мышечное напряжение и другие средства, имеющиеся в арсенале его дирижёрской техники.

Цезура - небольшой, еле заметный перерыв (как бы перевод дыхания), разделяющий один отрезок мелодии от другого. Слово *цезура* происходит от латинского *caesura* - рассечение. Цезура служит главным средством фразировки, расчленяя мелодию на фразы. Цезуры играют в музыке ту же роль, какую в человеческой речи знаки препинания.

Артикуляция и фразировка неразрывно связаны между собой. Артикуляция (в переводе - членораздельно выговаривать) - это способ исполнения последовательного ряда звуков на инструменте. Виды артикуляции - *legato, staccato, non legato, portamento, glissando* (способы скольжения от одного звука к другому).

Артикуляция - это правильное произношение (воспроизведение) музыкального текста не только оркестрами, но и дирижёрскими жестами. Артикуляция является внешней стороной музыки. Играть вне артикуляции невозможно.

Фразировка - это манера игры, выделение, подчёркивание, разделение музыкальных фраз при исполнении. Фразировка является внутренней стороной музыки. Артикуляция влияет на фразировку. В жесте фразировка выделяется, прежде всего, новым ауфтактом, т.к. каждая фраза требует своего индивидуального подхода в выразительности. Фразы зачастую объединяются лигами.

Лига - музыкальный знак, обозначающий слитность ритмических группировок. По своему значению лиги разделяются на следующие виды:

артикуляционные, фразированные, структурные.

Структурные лиги увеличивают длительность одного и того же звука.

Фразированные - объединяют фразы.

Артикуляционные - объединяют более мелкие группировки, разделяя внутрифразировочные построения.

Дирижёру необходимо внимательно изучить строение мелодии, выявить все её особенности и на основе этого находить правильное решение в выборе соответствующего дирижёрского жеста.

Основным выразительным средством музыки является мелодия объединяющая все главные элементы музыкальной выразительности - звуковысотные (ладовые) и временные (ритмические) отношения звуков, тембров, динамики, артикуляции... Мелодия сплавляет все эти элементы в единое художественное целое. Никакое другое выразительное средство не может сравниться с впечатляющей силой мелодии. Основной характер музыкального сочинения выражен в мелодии. Любая мелодия имеет свой ритмический рисунок, сложный или простой. Ритм в мелодии чувствуется очень ясно и является как бы её составным элементом. В музыке существуют небольшие мелодические обороты, украшающие основной рисунок мелодии, которые называются мелизмами. Возникли они в вокальной музыке (*греч. melos* - песня, мелодия), с 17 века получили широкое распространение и в инструментальных композициях. Ряд мелизмов сохраняется в музыкальной литературе и поныне: *форшлаг, группетто, мордент, трель*. В нотном письме они изображаются условными знаками.

Форшлаг - мелодическое украшение, состоящее из одного или нескольких звуков и предваряющее какой-либо звук мелодии (*нем. vorschlag* - предудар). Существуют 2 типа форшлагов: долгий (неперечёркнутый) и короткий (перечёркнутый).

Группетто - группа из 4-5 нот (*итал. gruppetto* - маленькая группа), условно изображается в нотном письме знаком. Знак группетто (как перечёркнутый, так и неперечёркнутый) проставляется либо над нотой, либо между двумя различными нотами; в соответствии с этим возможны различные варианты расшифровки.

Мордент - быстрая мелодическая фигура (*итал. mordente* - кусающий, острый), состоящая из 3-х звуков: основного, соседнего, повторения основного. Изображается условным знаком над нотой. Перечёркнутый мордент отличается от простого тем, что в

К содержанию

качестве 2-й, вспомогательной ноты берется нижняя соседняя ступень.

Трель - один из наиболее употребительных *мелизмов*: быстрое чередование данного звука и соседней верхней ступени лада (по *umal trillare* - дребезжать). Обозначается tr или tr^{'''} над нотой.

Непосредственно взаимодействует с *мелодией*, как и с другими компонентами музыки - ритмом, динамикой, тембром - *гармония*. *Гармония* - область выразительных средств, основанная на закономерном объединении тонов и созвучий и на связи созвучий в их последовательном движении.

Гармония возникает в многоголосной музыке в процессе движения голосов, которые подчиняются определенным нормам голосоведения. В музыке гомофонического склада (в котором присутствует мелодия и аккомпанемент) *гармония* сопровождает мелодию, составляя вместе с ней гармоническое (стройное, согласованное) художественное *целое*. *Гармония* поддерживает мелодию, дополняет и украшает её. "Дело *гармонии* - дорисовать для слушателей те черты, которых нет и не может быть в вокальной мелодии". (М.Глинка).

Мелодия всегда строится на ладовой основе, которую можно определить по характеру интонаций. Ладовая система отличает музыкальную интонацию от речевой.

Интонирование музыки через выделение опорных (устойчивых) и тяготеющих к ним неустойчивых звуков проявляется в *ладе*.

Лад - взаимосвязь музыкальных звуков, их слаженность, согласованность между собой, определяемая их соотношением к главному опорному звуку - тонике.

Основные лады - мажорный и минорный. Ладовая основа музыкального искусства - важнейшее условие идейно-образной содержательности, эмоциональной выразительности.

Одним из важных музыкальных компонентов в раскрытии музыкального образа является *тональность*.

Тональность - конкретная высота звуков *лада*, обусловленная положением тоники на той или иной ступени звукоряда музыкального строя.

Значение тоники может быть присвоено любой из 12 ступеней хроматической гаммы. Каждый лад, следовательно, может быть реализован в 12 тональностях, а если учесть энгармоническое равенство звуков, то в 24 тональностях. *Тональность* придает музыке определённый, свойственный ей колорит. Для того, чтобы определить *тональность* данного произведения, необходимо знать его *лад* и место тоники. Понятие *тональность* составляется из названия тоники и *лада*. В большинстве случаев произведения, написанные для оркестра народных инструментов, начинаются и заканчиваются в одной *тональности*. Но есть произведения, в которых *тональность* меняется.

Переход из одной *тональности*, в другую называется *модуляцией*. Такие переходы могут быть кратковременными (отклонение в другую *тональность*, с последующим возвращением в первоначальную), или устойчивыми (прочное закрепление новой *тональности*). Различна и техника выполнения *модуляций*: некоторые из них совершаются плавно, постепенно, другие - резко, неожиданно. *Модуляция* в одноимённую *тональность* другого наклона (например, из до минора в До мажор) называется *ладовой*; если же при *модуляции* происходит "сдвиг" тонального центра, то *модуляцию* такого типа именуют *тональной* (из До мажора в ля минор).

Итак, уточним *модуляция* - это переход из одной *тональности* в другую без возврата в первоначальную.

Отклонение - это временный уход в другую *тональность* (временное проведение темы и её разработка в новой *тональности*, иногда даже без изменения ключевых знаков). *Отклонение* может быть длительным и коротким.

Метр и ритм являются одним из главных выразительных и формообразующих средств музыки. *Метр* и *ритм* в музыке тесно взаимосвязаны и используются лишь в

К содержанию

одновременности. *Ритм* (от греч. - *rhythmos* - соразмерность) - в узком смысле - последовательное сочетание музыкальных звуков различной длительности, в более широком смысле понятие *ритм* охватывает чередование долей и акцентов (метрический размер), а также расчленённость музыкальных произведений на фразы, предложения и др. построения, он охватывает ещё и соотношения и пропорции частей цельной формы. *Ритм* - один из основных элементов выразительности *мелодии*, он неотделим от звуковысотной организации музыкальных звуков (от различных интервальных соотношений звуков), составляющих *мелодию*, он обладает большой выразительной силой; подчас он настолько ярко характеризует *мелодию*, что её можно узнать только по обозначению длительностей звуков, без указания их высоты. *Метр* (от греч. *metron* - мера) - непрерывное чередование опорных (акцентируемых) и неопорных (безакцентных) звуков. Подобно главным жизненным процессам - дыханию, сердцебиению музыка как бы равномерно пульсирует, в ней непрерывно сменяются моменты некоторого напряжения и разрядки (сильные и слабые доли). Один *метр* от другого отличается строением такта. *Метр* является мерой ритма, средством его измерения

Метр выражается в технике дирижёра схемами тактирования. *Ритм* же есть выражение длительности нот.

Ритм тесно связан с темпом.

Темп - скорость движения (латинское *Tempus* - время). *Темп* произведения зависит от его характера, настроения содержания. Правильный *темп* - важное условие выразительного исполнения; существенное отклонение от правильного *темпа* ведет к искажению смысла произведения. Очень важно воспитание чувства *темпа* у дирижёра. Здесь подразумевается не только способность к ритмической устойчивости при тактировании, а и выработка *памяти на темп*, развитие чувства устойчивости *темпа* (непроизвольные колебания в *темпе*, неожиданно вторгшиеся в исполнение, отрицательно сказываются на его качестве. Наибольшие непроизвольные отклонения от заранее задуманного *темпа* происходят либо в очень медленных местах, либо в быстрых. В умеренных - ошибки бывают обычно менее ощутимы. Непроизвольные колебания в *темпе* могут возникать в результате целого ряда причин, не связанных с отсутствием элементарных музыкальных способностей. К их числу относятся: эстрадная нервозность, волнение, депрессия, возбужденность, темперамент и т.д. Нужно отметить, что в музыке существует понятие и термин *агогика*, относящийся к небольшим замедлениям и ускорениям *темпа* при исполнении музыкального произведения (греч. *agoge* - увод, унесение). Такие *темповые отклонения* допустимы в небольших пределах; при этом они должны быть обусловлены требованиями художественной выразительности. К *агогическим* оттенкам относятся *accelerando, ritenuto, rubato* и т.п.

Во многих произведениях указываются изменения *темпа*: постепенное ускорение - *accelerando*; постепенное замедление - *ritenuto, rubato*. В замедлениях *темпа* часто применяется *дробление*, также оно применяется иногда перед знаком фермата. Реже *дробления* применяются для подчеркивания какой-то доли.

Дробление - это разделение одних длительностей на более

мелкие. *Раздробить* какую-то долю, значит разделить ее пополам:

если дробим четверть, то получится две восьмые, если дробим восьмую-то будет две шестнадцатых и т.д. Как правило, раздробленные доли тактируются несколько живее, чем основная доля и афтакты в большинстве случаев активные к этим долям, равные по величине афтактам к целым долям. В размере 2/4 дробится чаще вторая доля, реже первая. В размере 4/4 дробятся 3 и 4 доли. В размере 3/4 дробится чаще 3-я доля. Однако в зависимости от музыкального содержания, возможны дробления и других долей в такте любого размера.

Темп в музыке чаще всего обозначается итальянскими терминами. Для обозначения точного математического темпа пишется указание *темпа* по метроному, которое указывает количество тактовых долей в минуту.

К содержанию

Метроном - прибор для измерения степени скорости музыкального движения и установления точных темпов. Название происходит от *греч. Tetron - мера* и *nomos - закон*. Попытки сконструировать прибор делались с 17 века, завершил их венский мастер И.Мельцель в 1816 году, его именем и назван прибор- метроном Мельцеля, сокращённо М.М.

Метроном представляет собой механический, равномерно качающийся маятник, с передвижной гирькой, который издает при качании отчетливые, отрывистые звуки. Передвигая гирьку, мы меняем скорость движения маятника и специальная шкала цифр показывает сколько ударов в минуту производит маятник.

Динамический план музыкальных произведений

Одной из основных задач дирижёра при его работе с оркестром является художественно убедительное и полноценное раскрытие возможностей *динамики*, как важнейшего средства исполнительской выразительности.

Композиторы прошлых веков до венских классиков применяли в основном контрастную *динамику p - f*, а зачастую и вообще не указывали нюансов, полагаясь на художественное чутье исполнителей. С развитием новых музыкальных форм и исполнительства палитра *динамических* красок расширяется, достигая диапазона от *pppp* до *ffff*. *Динамические* контрасты служат мощным фактором переключения из одного эмоционального состояния в другое. Они помогают раскрыть художественный замысел произведения, его содержание и образный строй.

Одно из главных назначений дирижёрского жеста - подсказать оркестру характер и меру нюансировки. Для этого у дирижёра должна быть хорошо развита мышечно-слуховая координация. Для дирижёра важно выработать свой "словарь жестов", овладеть правильными навыками "звукодвижения". Язык дирижёрских жестов очень разнообразен. В выражении *динамики* активное участие принимают кисти, пальцы, руки, глаза, корпус; не меньшее значение имеют поворот головы дирижёра и взгляд. Многие дирижёрские жесты взяты из жизненной практики. Так, например, широко известен "зовущий" или "приглашающий" жест. Поднятая рука вызывает представление о героике, патетике. "Отстраняющий" жест выполняется резким движением левой руки и служит средством для внезапного изменения *динамики*. Ему близок жест "отрицания", который ещё более категоричен и выполняется ребром ладони, как бы что-то внезапно отсекая.

Широко, известны в дирижёрской практике жесты: "приглушающий", "указывающий", "предлагающий" и т.д.

Как правило, большая сила звучания требует большой энергии жеста и большей амплитуды, и наоборот. Но амплитуда и энергия жеста проявляются по-разному в музыке различного характера. Например, могут быть широкие, энергичные жесты в нюансе *p* (очень большой оркестр, хор, медленный темп), и небольшие в *f* (быстрый темп, отрывистый характер музыки, малый состав оркестра).

Амплитуда жеста теснейшим образом связана с аутфактом. Однако в показе *динамики* важна не столько амплитуда, сколько насыщенность, интенсивность самого жеста. Например, в отдельных случаях, несмотря на нюанс *p*, следует применять решительный, активный, и не слишком маленький жест, чтобы весь оркестр уловил темп и характер музыки. Дирижёр должен воспитывать в себе чувство меры, избегать размашистых движений (поскольку это отражается на качестве ансамбля) и добиваться осмысленной передачи жестом звучания музыки.

Амплитуда жеста тесно связана с темпом (чем подвижнее темп, тем меньше амплитуда движений, тем быстрее расходуется энергия жеста) и со штрихами (при *staccato* энергия и амплитуда жеста будут совершенно иными, чем при *legato*, даже если указан один и тот же нюанс).

Управление *динамикой* - важнейшее условие создания цельности формы и убедительности интерпретации оркестрового произведения. Иногда нелогичная *динамика*

К содержанию

в состоянии исказить музыкальную мысль до неузнаваемости.

Субито-пиано и субито-форте. Отражение их в жесте. В музыкальных произведениях встречается резкая смена *динамики*. Она обозначается термином *subito* (субито), что означает внезапно.

Внезапное усиление звучности *sf* или уменьшение звучности *sp* требует особой подготовки дирижера. Внезапное усиление звучности достигается путём показа нового активного афтакта к доле у которой стоит знак *sf*, на которой соответственно должно появиться это усиление. Практически этот афтакт является внезапным для оркестрантов, но не для дирижёра, т.к. этот жест он готовит сознательно. Внезапное уменьшение звучности в зависимости от того, сначала доли оно должно быть или ее части: требует различных технических приёмов. В первом случае необходим предварительный афтакт к жесту, как бы снимающему силу звука или жест с резко уменьшенной амплитудой. Во втором случае к 1-й доле второго такта должен быть активный (большой) афтакт, но как только будет показан момент звукоизвлечения, сразу же на счёт "и" руки следует резко убрать к себе. Возможен приём поднятия кисти левой руки на счёт "и", показывающий тем самым нюанс - внезапно тихо.

Оркестровая *динамика* теснейшим образом связана с фактурой произведения и оркестровыми *тембрами*.

Дирижёру необходимо знать *тембровые* и технические возможности инструментов оркестра, их тесситурные и динамические возможности. Это поможет ему лучше понять тембровую драматургию музыкального произведения. Для создания убедительной трактовки произведения дирижёр должен уяснить себе, какие художественные задачи преследует определённая тембровая окраска. Это поможет выбрать нужные средства и свойства жеста для оркестрового воплощения музыкальных образов.

К *свойствам дирижёрского жеста* относятся: длительность, скорость, амплитуда, сила (интенсивность), масса, направление и форма. Эти компоненты взаимозависимы и гибко видоизменяются в связи с той или иной художественной задачей. Очень важно научиться владеть свойствами жеста, позициями рук, диапазонами и планами, и применять их в зависимости от нужного характера звучания. Например, звучности тяжёлые, плотные, в низкой тесситуре, в громком нюансе и неторопливом темпе лучше дирижировать в низкой позиции рук, плотной массе жеста, широкой амплитуде с замахом "от плеча". В музыке легкого, прозрачного характера при изложении темы у баянов *staccato*, в высоком регистре наиболее удачным будет применение высокой позиции рук в узком диапазоне, кистевой техники (предплечье и плечо почти не участвуют в исполнении), и т.п.

Из дирижёрских приёмов, отражающих *тембровую* палитру партитур, можно рекомендовать следующие:

1) Чистые *тембры*, прозрачность оркестровой фактуры требуют от дирижёра мягких, небольших по амплитуде жестов (в нюансах. *pp*, *p*, *mp*).

2) Смешанные тембры, плотную оркестровую фактуру лучше выражать более вязкими жестами, с большей массой рук и большей амплитудой движений (в нюансах *mf*, *f*, *ff*).

3) Оркестровые *tutti* выражаются широкой амплитудой движений, плотной массой рук и их высокой позицией.

4) Тембровая резкость, оркестровые *tutti* связаны с внезапным увеличением амплитуды движений, большой афтакт необходим перед *sf* (возможен задержанный афтакт) затем должно последовать обязательное расслабление руки после *sf*.

5) В тембровой модуляции (*tutti*, *fff* - *pp*) нужна очень резкая смена:

с высокой позиции рук, их плотной массы, широкой амплитуды движений - на низкую позицию, мягкие и легкие движения рук, небольшую амплитуду.

Наряду со знанием тембровых, технических, динамических, тесситурных, возможностей инструментов оркестра дирижёр должен знать *приёмы игры и штрихи*. т.к.

К содержанию

знание это помогает найти нужную окраску звука, которая в свою очередь помогает раскрытию художественного образа. Дирижёр должен отчётливо представлять себе выразительные свойства штрихов, их музыкальный смысл, их влияние как на исполнение, так и на музыкальные представления исполнителей. Это даст ему возможность понять замысел композитора, оживить точки, лиги и прочие знаки нотной записи с тем, чтобы увидеть за ними и характер музыкального образа и соответствующий ему способ выполнения. Понимая сущность штриха, дирижёр скорее найдет тот образный жест, который наиболее полно сможет передать музыкальную мысль. Лишь при этих условиях дирижёр сможет отображать не внешнюю сторону, а самую суть, "душу" штриха, то есть именно тот характер музыки, который обусловил применение того или иного штриха.

Таким образом, рассмотрев художественно-выразительные элементы музыкальной ткани, мы можем сделать вывод *общий характер произведения* определяется его содержанием, которое раскрывается в *драматургии, произведения*, с помощью художественно-выразительных элементов музыкальной ткани.

Справка: драматургия - сюжетно-композиционная основа произведения. Где *сюжет* - звуковое развитие изображаемых образов, настроений; *композиция* (от латин. *composito* - составление, связывание) – построение музыкальных фраз, отдельных частей, их чередование и соотношение обусловленное содержанием, характером музыкального произведения и во многом определяющее его восприятие.

Нужно отметить, что все художественно-выразительные элементы музыкальной ткани находятся в тесном взаимодействии. Для дирижёра важно понять эту взаимосвязь, определить соотношение этих элементов, иногда выделить тот или иной элемент, согласуя со своим художественным замыслом.

Но не менее важны выразительные элементы и самой дирижёрской техники, способствующие созданию образной драматургии, передающие характер произведения, его эмоциональную окраску, художественную меру нюансировки, а в конечном итоге - замысел композитора.

Практическая работа: Совершенствование техники дирижирования. Развитие средств передачи образно-эмоционального содержания музыки.

Дирижирование по партитуре в классе.

11. Форма музыкального произведения

Краткие сведения о наиболее распространённых видах музыкальных форм

В создании *формы* музыкального произведения играют роль средства музыкальной выразительности. С другой стороны *форма* сама по себе является одной из сторон музыкальной выразительности. *Форма* произведения всегда индивидуальна, присуща только данному произведению.

Т.о. *музыкальная форма* - совокупность музыкальных выразительных средств (мелодия, гармония, ритм, тембр, артикуляция и т.д.) и структурных особенностей, воплощающая идейно-эмоциональное содержание музыкального произведения. В более узком смысле *музыкальная форма* - это строение, композиционный план музыкального произведения.

Простейшей *формой* музыкальных произведений является *период*. *Период* - небольшое музыкальное построение, в котором выражена законченная музыкальная мысль (*по греч. periodos* - определённый, замкнутый круг времени).

Период обычно состоит из 2-х *предложений*, реже из 3-х. Первое предложение - интонационно неустойчивое, завершённое любым кадансом, второе - устойчивое, заканчивающееся на тонике. Состоят периоды из 8 или 16 тактов.

Типы периодов

а) Период из 2-х предложений, тематически сходных, но различающихся

К содержанию

кадансами, такой период называется *повторным*.

б) Период *единого строения* (или *единой структуры*) - не делится на предложения, цезура между предложениями в нём преодолена процессом интонационного развития.

в) *Сложным* называется повторный период, каждое предложение которого делится, в свою очередь, на два построения.

г) *Модулирующий* период заканчивается не в главной тональности. Возникает необходимость дальнейшего развития.

Предложения делятся на более мелкие звенья (элементы музыкальной формы) - *фразы* и *мотивы*.

Фраза - отрезок мелодии, в котором выражена более или менее законченная музыкальная *мысль* (греч. *phrasis* - *выражение*). 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. *Фраза* может заполнять собой всё предложение; предложение может состоять из 2-х или нескольких *фраз*.

Фраза может наполнить собой целый период единой структуры.

Мотив - мельчайший элемент музыкальной формы, любой наименьший отрезок мелодии, который обладает ясным, определённым музыкальным содержанием. Обычно *мотив* уместается в 1 - 2 такта и группируется вокруг сильной доли (*по итальянски motivo* - основание, движущая сила). Отдельные мотивы (особенно начальный) определяют характер мелодии в целом.

Дополнение и расширение.

Дополнением к периоду называется построение, выходящее за рамки периода и возникающее после завершающего период каданса. Часто *дополнение* представляет собой повторение последнего построения периода.

Расширение образуется в рамках периода в результате повторений, остановок, прерванных кадансов.

Рассмотрим простую форму музыкального произведения. Форма музыкального произведения называется *простой* в тех случаях, когда произведение в целом или каждая его часть является *периодом* или *развивающимся построением*, не делящимся на более простые самостоятельные части.

Простая форма может быть *одночастной*, *двухчастной* и *трехчастной*.

Одночастной называется простая форма, содержащая изложение

и развитие музыкальной темы в рамках одного периода. *Одночастной* может быть форма народного танцевального наигрыша, музыка которого повторяется без существенных изменений. Большое значение *одночастная форма* приобрела в небольших инструментальных пьесах (миниатюрах) в музыкальной литературе 19-20 веков. Многие прелюдии Шопена, Скрябина, Лядова, Шостаковича, Кабалевского изложены в форме периода.

Простой двухчастной формой называется форма, состоящая из 2-х периодов, содержащих различный тематический материал. Вторая часть (2-ой период) содержит либо новую тему (контрастную первому периоду), либо развитие темы первой части, служит ей дополнением, подытоживанием. *Двухчастная форма* часто встречается в песнях, в которых запев и припев представляют собой самостоятельные части произведения. Запев и припев обычно содержат различные, но не контрастирующие друг другу темы. Вторая оттеняет *первую*. *Двухчастность* характерна для небольших танцевальных пьес. Каждая часть *простой двухчастной формы* может быть повторена. *Простая двухчастная форма* может быть не только формой целого произведения, но и как форма части более крупной композиции.

Нередко 2-е предложение 2-го периода сходно по содержанию с обоими предложениями 1-го периода, образуя *репризу* (франц. *reprise* - возобновление). *Двухчастная форма* произведения вторая часть которой содержит развитие и сокращённую *репризу* основной темы (одно из её предложений) называется *репризной*.

Простая двухчастная репризная форма получила широкое распространение в классической музыке 18-19 столетий, особенно в инструментальном жанре. Эту форму поэтому называют иногда *классической двухчастной*. Как и другие виды *простой формы*, её можно встретить и в небольших пьесах, и в качестве самостоятельной части более крупного сочинения.

Простая трёхчастная форма - это музыкальное построение из 3-х периодов, из которых 1-й и 3-й представляют собой сходные по музыкальному содержанию периоды. *Простая трёхчастная форма* близка к 2-частной репризной форме, однако важный признак 3-частности - самостоятельное значение середины, чем определяется и самостоятельное значение 3-го повторного раздела - *репризы*. 3-частная форма может иметь *вступление и заключение (кodu)*.

3-частная форма имеет широкое распространение. В этой форме написаны многие романсы, оперные арии, прелюдии, ноктюрны, танцы, марши...

В большинстве случаев всё произведение строится на одной теме, которая излагается в первой части, разрабатывается во второй и повторяется в репризе. 3-частная форма также используется как форма части более крупной композиции.

Рондо - музыкальная форма, состоящая из многократного (не менее 3-х раз) повторения основного раздела – *рефрена*, которым чередуются другие разнообразные разделы - *эпизоды*. *Рондо* - начинается и заканчивается *рефреном*, обряжая как бы замкнутый круг (*франц. Ronde* - хоровод, хождение по кругу). Форма *рондо* часто применяется в инструментальных пьесах, оперных ариях, романсах.

Вариационная форма - это музыкальная форма, которая содержит изложение темы и ряд ее видоизменённых повторений (лат. *variato* - изменение). Тема благодаря различным изменениям (мелодическим, ритмическим, ладовым, гармоническим, фактурным) появляется в каждой *вариации* в новом варианте, в новом освещении, не теряя существенных черт, по которым она узнаётся. Тема вариаций может быть оригинальной, т.е. сочинённой композитором, но может быть заимствована из произведений другого автора или из народных *песен*. *Вариационная форма* может быть и частью крупного произведения.

Краткие сведения о наиболее распространённых видах музыкальных форм

Фантазия (в переводе с греческого - воображение, причуда) - инструментальная пьеса своеобразной композиции. В основу ее берется определённая музыкальная тема или несколько музыкальных тем, объединённых одной тематикой (см. Фантазия на тему песни "Липа вековая" П. Куликова, "Фантазия на темы песен А. Новикова" и др.).

Сюита (в переводе с французского - последовательность, продолжение) - циклическое произведение, состоящее из нескольких законченных пьес, разнообразных по содержанию, по строению и следующих одна за другой по принципу контраста. Широко распространены сюиты, включающие отрывки какого-либо крупного произведения (балета, оперы, музыки к кинофильму и т.д.).

Юмореска - небольшая пьеса шуточного, юмористического характера. По форме разнообразна, чаще всего в форме рондо или трёхчастная.

Поэма (от греческого - творение) - небольшая пьеса свободного построения, обычно лирического или повествовательного характера.

Интермеццо (от латинского - пауза, антракт) - пьеса промежуточного значения, обычно находится в середине между другими пьесами и контрастирует с ними характером и построением. Иногда *интермеццо* является самостоятельной пьесой. Форма разнообразна.

Увертюра (франц. - открытие, начало) - инструментальная пьеса, исполняемая перед началом какого-либо представления (оперы, балета, кинофильма). Может быть

К содержанию

одночастным оркестровым произведением, принадлежащим к программной музыке, реже является первой частью сюиты. Распространена *увертюра* и как самостоятельная пьеса, чаще сложной 3-х частной формы.

Скерцо (итал. - шутка) - живая подвижная инструментальная пьеса, обычно бодрого, иногда драматического характера. С начала 19 века *скерцо* введено в качестве одной из средних частей симфонии. В настоящее время распространено как самостоятельная пьеса.

Скерцино - маленькое *скерцо*.

Ноктюрн (франц. - ночной) - распространённая с начала 19 века инструментальная пьеса, лирического, мечтательного характера, в основе которой лежит широко развитая певучая мелодия. Чаще *ноктюрны* пишутся для фортепиано, других инструментов и ансамблей.

Элегия (греч. - жалоба) - пьеса задумчивого печального характера.

Фрагмент (от латинского - обломок, кусок) - отрывок какой-либо пьесы. Иногда небольшая самостоятельная пьеса, имеющая законченность мысли, взятая из цикла пьес, написанных к кинофильму или спектаклю.

Романс - заимствованное из вокальной музыки, название инструментальных пьес певучего, мелодического характера

Серенада (от латинского - ясный, итал. - на открытом воздухе) - название различных приветственных пьес, исполняющихся обычно на улице, под окном того, кому они обращены. В настоящее время *серенады*, как правило, песни любовного содержания, в Испании и Италии распространены в народном быту и исполняются под аккомпанемент гитары.

Песня - инструментальная пьеса, близкая по характеру обычным лирическим песням, но отличающаяся по форме. Они бывают одночастные, двухчастные, трёхчастные и вариационные. *Прелюдия, прелюд* (от латин. - играть вступление) - небольшая пьеса импровизационного склада, служащая обычно вступлением к следующей пьесе и связанная с ней общностью *настроения*.

Марш (франц. - ходьба, движение вперёд) - пьеса четкого ритма, размером в такте 4/4, реже 2/4, иногда 6/8, предназначенная для сопровождения коллективного шествия. *Марши* бывают: парадный, походный (строевой), встречный, похоронный. Форма *марша* чаще трехчастная с *трио*, которое более певуче, мягче по звучанию.

Вальс (франц. - прокатывать) - танец, произошедший от немецких, чешских и австрийских народных танцев. Размер 3/4, характерен в аккомпанементе опорный акцент в басу на сильной доле и 2 аккорда на слабых. Инструментальная пьеса чаще трёхчастной формы.

Мазурка (от польского слова "мазуры" - так называют жителей Мазовин) - польский народный танец, отличающийся чётким ритмом. Размер $\frac{3}{4}$. Темп различный - от умеренного до стремительного. Мазурка определена как бальный танец и как жанр художественных произведений.

Полонез - танец польского происхождения. В 19 веке получил широкое распространение и в инструментальных произведениях, предназначенных для концертного исполнения. Размер $\frac{3}{4}$.

Адажио (итал. - медленно, спокойно) - пьеса, исполняющаяся в медленном темпе. В балете это лирический танец.

Экспромт (от латинского - высказывать, франц.- наготове) - музыкальное произведение, сочинённое сразу, без подготовки, как бы импровизационно, в порыве вдохновения. *Экспромты* небольшие пьесы, порывистого характера.

Музыкальный момент - название инструментальных пьес, родственных экспромтам.

К содержанию

Практическая работа: Совершенствование техники дирижирования. Развитие конкретности дирижирования (его соответствия определённым исполнительским задачам). Дирижирование по партитуре в классе.

12. Фактура музыкального произведения

Музыкальная фактура - это музыкальная ткань произведения, его технический склад, обусловленный "музыкальным материалом", конкретными средствами изложения, т.е. *элементами фактуры*. К *элементам фактуры* относятся: мелодия, аккомпанемент, фигурации, бас, отдельные голоса, подголоски, темы, противосложения. В процессе сочинения композитор различным образом комбинирует эти средства, "обрабатывает" их (*лат. factura* - обработка). Несмотря на многообразие решений, встречающихся в композиторской практике, можно выделить *основные типы фактуры*.

Монодическая фактура (монодический склад), монодия - одноголосное музыкальное произведение, унисонное или изложенное октавами, форма которого образовалась на основе доминирующего мелодического начала; иными словами, *монодический склад* - это одноголосие, не требующее сопровождения.

Полифоническая фактура - многоголосная музыка, в которой все голоса, будучи объединены в стройное целое, имеют в то же время (каждый в отдельности) самостоятельное значение.

Аккордовая фактура - многоголосная музыка, в которой голоса сливаются в единое, монолитное, ритмически однородное целое. Произведение записано аккордами, не выделяя верхнего голоса.

Гомофонная или гомофонно-гармоническая фактура - где сочетаются солирующий голос (*мелодия*) и сопровождение (*аккомпанемент*). *Мелодия* (ведущий голос) может находиться в верхнем голосе, нижнем (в басу) и среднем. *Аккомпанемент (гармония)* может излагаться в аккордовом складе, но может быть усложнен элементами полифонического вклада. Аккорды сопровождения часто излагаются в виде пассажей, гармонических фигурации.

Фактура имеет важное значение для музыкальной формы, для общего характера и содержания произведения, для создания и передачи художественного образа.

Практическая работа: Совершенствование техники дирижирования. Развитие конкретности дирижирования (его соответствия определённым исполнительским задачам). Дирижирование по партитуре в классе.

13. Фермата. Приёмы снятия фермат и звучания. Паузы в жесте

Фермата (от итал. - остановка) - знак, увеличивающий на неопределённое время длительность ноты, аккорда или паузы. Чтобы определить продолжительность *ферматы*, надо учесть не только её место в произведении, но и характер данного эпизода, темп, стиль сочинения.

Все *ферматы* можно разделить на две группы:

1) *Ферматы*, требующие специального приёма снятия. К ним относятся те *ферматы*, которые требуют цезуры в продолжении. Они могут быть:

- а) на целом такте (в начале или в конце произведения);
- б) на доле такта (в середине произведения);
- в) на паузе;
- г) на тактовой черте.

2) *Ферматы*, не требующие специального жеста снятия, т.е. снимаемые *ауфтактом к последующей доле* такта. К ним относятся *ферматы*, не требующие цезуры в продолжении. Так или иначе, все *ферматы* снимаемые, т.к. вечных *фермат* нет. Различные приёмы снятия зависят от того, требует ли *фермата* после себя цезуры или нет. Различают 3-й приём снятия *фермат*:

К содержанию

- 1) С использованием специального (нового) жеста с ауфтактом;
- 2) Специальным жестом (закруглением кисти внутрь или во вне) без специального ауфтакта.
- 3) Ауфтактом к последующей доле.

Снятие звучания всецело зависит от того, какую долю необходимо снять. Если речь идёт о снятии полной доли или неполной доли, залиго-ванной с предыдущей долей, то желательнее снимать звучание округлением кисти "к себе" или от "себя".

Если необходимо снятие неполной доли, не залиговой с предыдущей долей, нужен активный ауфтакт.

Часто в музыкальной практике встречается *фермата* в середине такта, а за ней продолжение. В этом случае *фермата* снимается *ауфтактом к следующей доле такта*.

Паузы в жесте дирижёра

Дирижирование - это процесс движения рук, которые вызывают звучание оркестра или хора. Звучание определяется жестами. Дирижёр должен передавать характерные особенности движения мелодии, её спады, подъёмы, акценты и *паузы*. Если в нотном тексте есть *пауза* - это значит не должно быть и движения рук (какой бы длительности *пауза* ни была). Движения рук не должно быть, если не звучит музыка. Во время *паузы* нужно внутренне "про себя" отсчитать это время и далее продолжать руководить исполнением музыкального произведения. Если *паузы* очень короткие (восьмые или шестнадцатые), то в жесте это не отражается, т.к. за это время руки продолжают движение, готовя новое звукоизвлечение.

Практическая работа: Дирижирование по схемам 4/4, 4/8, 3/4, 3/8, 2/4, 2/2, 6/4, 6/8, 5/4. Замедление и дробление в жесте, резкая смена динамики в жесте, *фермата* в середине и в конце произведения, замедление и ускорение темпа, акцент и синкопа в жесте, снятие звучания на сильных долях такта, кульминация, виды кульминаций, цезура.

Дирижирование по партитуре в классе.

14. Дирижирование аккомпанемента, речитатива, каденции

Аккомпанемент - музыкальное сопровождение (*по-французски accompagner* - сопровождать).

Аккомпанировать - исполнять часть музыкальной ткани, предназначенную сопровождать, поддерживать, дополнять и углублять художественный смысл сольной партии.

Дирижирование *аккомпанементом* имеет ряд особенностей. *Аккомпанируя* солисту инструменталисту или вокалисту, внимание дирижёра должно быть заострено на 2-х объектах: *солист и оркестр*. Дирижёр должен следить за исполнением солиста и выстроить оркестровое сопровождение так, чтобы выразительность исполнения оркестра органически сочеталась с выразительностью исполнения солиста, которому отводится ведущая роль. Если это певец, то для дирижёра главным становится донесение до слушателя прежде всего текстового содержания песни. Если это солист-инструменталист, то дирижёр обязан выделить именно его, т.к. главный музыкальный образ заключён именно в его партии. Но это не значит, что *аккомпанементу* отводится второстепенное значение - такой подход обезличивает роль оркестра, обедняет, искажает содержание исполняемого произведения. Искусство *аккомпанемента* заключается в том, чтобы добиться такой звучности, которая, не теряя своей выразительности, красочности, ясности - сопутствует, помогает солисту наиболее свободно и полно раскрыть музыкальный образ, т.е. задача дирижёра - добиться уравновешенности звучания между солистом и оркестром.

В *аккомпанементе* встречаются эпизоды, когда звучит один оркестр, в заключениях. Дирижёру необходимо вовремя показать вступление солисту, снятие звука, дирижёр должен быть очень внимательным ко всем изменениям в темповом или

К содержанию

динамическом планах, которые может внести солист во время выступления. Дирижёр должен не только сам четко реагировать на них, но и заставить оркестр выполнять свои требования, в зависимости от сложившейся ситуации в исполнении, достигая художественного единства. От дирижёра требуется наличие не только хорошей дирижёрской техники, но и наличие предельного внимания, чуткости, музыкальности.

Во 2-ой половине 18 века Гайдн и Моцарт создали классический тип инструментального к о н ц е р т а. Развивая и обогащая партию солирующего инструмента, композиторы вводили в концерты *каденции*, исполняемые солистом без сопровождения оркестра (обычно в конце 1 или 3 частей). *Каденции* долгое время представляли собой блестящие виртуозные *импровизации* исполнителей, обычно на темы к о н ц е р т а.

Л. Бетховен в Пятом фортепианном концерте впервые записал сольную *каденцию*, тем самым положив начало традиции, сохраняющейся и поныне.

Каденция - импровизационного характера раздел или обширное завершение виртуозной пьесы, произведения. *Каденция* предназначается для выявления исполнительского блеска солиста и содержит наибольшие технические трудности, часто представляя самое яркое место в сольной партии.

Главная особенность для дирижёра заключается в том, чтобы вовремя снять звучание оркестра, а затем подготовить вступление и вовремя показать его. Во время исполнения *каденции* дирижёр не дирижирует, а следит за её исполнением.

Речитатив - род вокальной музыки, пения, в котором главную роль играет воспроизведение интонаций человеческой речи (её повышений, понижений, оттенков, характера и т.д.) и забота о выразительности слова. В переводе с *латинского речитатив* - читать вслух, декламировать.

Речитатив - омузыкаленная речь, в которой подчёркнуты все её музыкальные свойства. Виды *речитатива* разнообразны: от полного подражания говору и оттенкам обыденной речи до выразительной ораторской или театральной декламации (монологов и диалогов) трагического или комедийного характера, от получения-полупения или мерного сказа (напр., в былинах), а также выкриков и разного рода кличей до развитого драматического *речитатива* с инструментальным сопровождением. В русской музыке великим мастером в области *речитатива* был Мусоргский. Ему присуще изумительное чутьё к неуловимейшим эмоциональным оттенкам в человеческой речи, которые делают эту речь не набором слов, с выразительной интонацией, а языком чувства.

Область *речитатива* является областью музыкальной риторики. В дирижёрском искусстве *речитатив* можно разделить на 2 вида:

1) *Речитатив* исполняется солистом свободно и задача дирижёра - следовать за солистом, предварительно согласовав детали исполнения. В этом случае сопровождение состоит из аккордов, являющихся гармонической основой вокальной партии.

2) Сопровождение подчеркивает выразительность вокальной партии, что требует от дирижёра большей внимательности в создании единого ансамбля между солистом и оркестром.

Современные музыкальные стили, зародившиеся в афроамериканской культуре:

Хип-хоп (англ. hip hop) — молодёжная субкультура, появившаяся в середине 1970-х в среде афроамериканцев и латиноамериканцев. К началу 1990-х г. хип-хоп стал частью молодёжной культуры во многих странах мира.

Музыка хип-хопа состоит из двух основных элементов: рэпа (ритмичного речитатива с чётко обозначенными рифмами) и ритма, задаваемого ди-джеем, хотя нередки композиции и без вокала. В настоящее время хип-хоп является одним из наиболее коммерчески успешных видов современной развлекательной музыки и стилистически представлен множеством направлений внутри жанра.

Рэп (англ. rap, rapping – «стук, удар», to rap - «говорить», «разговаривать») — ритмичный речитатив, обычно читающийся под музыку с тяжёлым битом. Исполнитель

К содержанию

рэпа называется рэпером или более общим термином MC.

Рэп — один из основных элементов стиля хип-хоп-музыки; часто используется как синоним понятия Хип-хоп. Однако рэп используется не только в хип-хоп музыке, но и в других жанрах: drum and bass, рэпкор, ню-метал, альтернативный рок, альтернативный рэп, современный RnB.

Современный ритм-н-блюз (англ. Contemporary R&B) — музыкальный жанр, особенно популярный в США, настоящее положение которого было задано с 1940-х годов музыкой в стиле R&B. Несмотря на то, что сокращение «R&B» рождает ассоциации с традиционной музыкой в стиле ритм-энд-блюз, сегодня эта аббревиатура используется чаще для определения стиля афроамериканской музыки, появившегося после диско в 80-х. Этот новый стиль сочетает в себе элементы соула, фанка, танцевальной музыки и — в результате появления течения ню-джек-свинг в конце 1980-х — хип-хопа.

Современный ритм-энд-блюз имеет гладкий, электронный стиль звучания с ритмами драм-машины и мягкий, «сочный» вокал. Типично использование ритмов хип-хопа, однако резкость и твёрдость, присущая хип-хопу, также сглаживается.

Практическая работа: Дирижирование на «9», на «12», дирижирование смешанных и переменных размеров, дирижирование «на раз». Дирижирование по партитуре в классе и с оркестром. Развитие конкретности дирижирования (соответствия его определённым исполнительским задачам), навыков контролирования.

15. Специфика деятельности дирижера.

Предрепетиционная и репетиционная работа дирижера с оркестром

Содержанием творческой деятельности дирижёра исполнителя является интерпретация музыкального произведения. Интерпретация - истолкование музыкального произведения в творческом процессе исполнения (*от латинского interpretatio - разъяснение, истолкование*). В отличие от других исполнителей в процессе работы над произведением дирижёр, как исполнитель не имеет под рукой свой инструмент- оркестр, он появляется лишь на репетиции В этом специфика деятельности дирижёра, как исполнителя. От неё зависит вся деятельность дирижёра, как исполнителя и руководителя музыкального коллектива.

Предрепетиционная работа

Прежде чем дирижёр выйдет к оркестру, он должен изучить партитуру, проанализировать её. Все компоненты партитуры: форма, содержание, фактура, динамика и т.д. должны быть осознаны им, дирижёр должен услышать её, представить её оркестровое звучание. Чтобы суметь это сделать дирижёр, должен владеть навыками *чтения партитур*, обладать *способностью внутреннего слышания*, т.к. вся Предрепетиционная работа над произведением проходит при помощи внутреннего слышания, либо за фортепиано или другим инструментом. Но прочтение партитуры за инструментом, даже при самых высоких исполнительских возможностях читающего не даёт подлинного представления об её звучании, а раскрывает в однотембровом звучании лишь ритмические и звуковысотные соотношения отдельных элементов оркестровой или хоровой фактуры.

Воссоздание же последовательно развивающегося во времени музыкального образа, близкого к задуманному автором всецело зависит от творческого воображения дирижёра, от его способности и умения слышать внутренним слухом, используя при этом весь свой опыт и знания.

Какой-либо единой для всех дирижёров методики работы над партитурой не существует. Это индивидуальный творческий процесс. Нельзя также сказать определённо, с чего лучше начинать изучение партитуры - с проигрывания её на инструменте целиком или по частям, с предварительного зрительного анализа или с прослушивания в записи. В

К содержанию

каждом конкретном случае дирижёр избирает конкретную методику исполнительского анализа партитуры в зависимости от того, каким инструментом он владеет, как хорошо читает партитуры, имеет ли данную пьесу в записи, нужно ли будет что-то изменять в инструментовке и т.д.

Глубокому, тщательному, до мельчайших деталей анализу партитуры помогает составление аннотации на произведение.

АННОТАЦИЯ - это краткое изложение содержания музыкального произведения, в котором помимо определения формы, фактуры, тональности входит и другой круг вопросов: степень сложности партитуры, общий характер произведения и др.

Вопросы составления аннотации.

1. Точное название произведения
2. Автор и годы его жизни
3. Год создания произведения
4. Состав оркестра
5. Темп
6. Метро-ритм, размер
7. Тональность
8. Динамический план
9. Терминология
10. Форма произведения
11. Фактура произведения
12. Оркестровые трудности
13. Степень сложности партитуры
14. Общий характер произведения.

Когда партитура будет звучать в голове дирижёра, он должен продумать *исполнительский план* - это чёткое представление и решение задачи воплощения художественного музыкального образа путём жестов рук и мимики. В работу над *исполнительским планом* входит работа над техническими приёмами дирижирования, выразительной мимикой, они должны соответствовать характеру данного произведения. Жесты дирижёра должны быть ясными, точными, выразительными, продуманными и отработанными, служить для передачи того, что хочет сказать дирижёр, как интерпретатор музыкального произведения.

В *исполнительский план* входит выбор позиции, плана, диапазона, нужной амплитуды для динамики, определение использования рук в показах вступлений и прекращения звучания, выбор соответствующего жеста для синкоп, акцентов, различных подчёркиваний, исполнительских штрихов, цезур и т.п.

В *предрепетиционную работу* входит подготовка оркестра к репетиции: подготовка оркестровых партий, тщательная настройка оркестра. Во время посадки проследить, чтобы все сидели удобно, не мешая друг другу, хорошо видели и слышали дирижёра. Заранее просмотреть инструменты и пульта, если есть необходимость - заменить струны и т.п.

Репетиционная работа с оркестром

Работа над произведением должна начинаться с беседы об авторе и содержании произведения.

Далее целесообразно познакомить оркестр с произведением в целом. Проигрывание пьесы сначала до конца (по возможности в настоящем темпе) даёт оркестрантам представление о произведении, а дирижёру проверить правильно ли переписаны партии, определить трудные места, на которые следует обратить особое внимание при работе.

Затем можно приступать к работе над отдельными частями пьесы по группам инструментов.

К содержанию

Дирижёр использует в своей работе групповые и индивидуальные формы работы. Методы разъяснения и практического показа. Под методом разъяснения подразумевается словесное пояснение рассказ о наиболее удобной аппликатуре, о приёмах игры, о штрихах и т.п. Метод практического показа заключается в исполнении руководителем на музыкальном инструменте отдельных мест.

Репетиция в переводе с латинского *repetitio* означает повторение. *Репетиции* можно разделить на 3 вида: рабочая, прогонная, генеральная.

Рабочая репетиция ставит своей целью подготовку музыкального произведения к исполнению, т.е. разбор его, отработка динамики штрихов, создание оркестрового ансамбля и т.д. На рабочую репетицию отводится больше времени, чем на прогонную или генеральную. На каждую рабочую репетицию составляется конкретный план работы.

Прогонная репетиция ставит своей целью исполнение музыкального произведения в темпе и характере, близким к авторскому и для выяснения ошибок, которые ещё имеются. Прогонная репетиция проводится для установления времени предполагаемого быть занятым на концерте. Она может проводиться как для одного произведения, так и для целой концертной программы. Прогонная репетиция требует одного её проведения и план работы на неё не составляется. По после её проведения определяются задачи для дальнейшей работы, если позволяет время.

Генеральная репетиция - это последняя репетиция, представляющая собой исполнение произведения в законченном виде, как на концерте. Задача её заключается в подготовке коллектива к выступлению на концерте. Генеральная репетиция (как и прогонная) проводится один раз и плана не требует. В большинстве случаев на генеральной репетиции замечаний и указаний не бывает.

Период репетиционной работы - сложный период и ответственный. Во время его реализовывается исполнительский план в живом звучании оркестра. Важно построить работу так, чтобы наиболее рационально использовать репетиционное время и добиться максимально эффективных результатов.

Практическая работа: Дирижирование по партитуре в классе и с оркестром. Развитие «полифиничности» руководства. Нахождение средств для руководства голосами партитуры, требующими различных приёмов управления. Развитие навыков контролирования: точности выполнения технических приёмов; соответствия жестов музыкальным образам; предвидения возможных неточностей исполнения. Работа над вариативностью жеста, развитие дирижёрской фантазии, эмоциональной стороны дирижирования.

Составление аннотации.

Дирижирование на «9», на «12».

Дирижирование смешанных и переменных размеров, дирижирование «на раз».

16. Формы и методы репетиционной работы.

Знакомство студента-дирижера с методикой работы с солистом

Методика репетиционной работы трудная и наименее исследованная часть дирижёрской деятельности. Это происходит потому, что каждый руководитель находит такие приёмы и методы работы, которые наиболее близки его творческой индивидуальности.

Такое разнообразие подходов к проблеме усложняет, но не исключает возможности обобщить опыт репетиционной работы и выявить определённые закономерности. Знание этих закономерностей поможет руководителю, особенно начинающему, выбрать свой путь.

Дирижёр должен знать систему дидактических принципов. Три организационные формы проведения репетиций: а) общеоркестровая; б) групповая; в) индивидуальная. Соотношение различных форм репетиций в дирижёрско-оркестровой практике. Методы

К содержанию

репетиционной работы: а) словесные (рассказ, беседа, объяснение, инструктаж, указание, замечание); б) практические (исполнительский показ, напевание мелодии, работа над упражнениями, повтор материала и так далее).

Планирование репетиции – важная составная часть подготовительной работы дирижера. Без планирования в его работе неизбежно возникает разбросанность, стихийность, ему бывает трудно по ходу репетиции верно распределить внимание и время. И здесь заранее продуманный план избавит от многих ошибок и придаст его работе черты стройности и завершенности.

Составляя план работы, дирижёр опирается на собственный опыт и исполнительские возможности оркестра. План может быть более или менее развернутым и детализированным. Однако, необходимо помнить, что невозможно, да и не нужно пытаться чрезмерно фиксировать все детали будущей работы.

Репетиция – дело творческое, живое, и как в любом живом деле, тут могут быть неожиданности. Но если дирижёр хорошо подготовился к работе по главным, магистральным направлениям, то он всегда найдет правильный выход из любой создавшейся ситуации.

Существенное влияние на методику оказывают следующие факторы:

- уровень подвинутости оркестра в техническом и художественном отношениях,
- степень трудности избранной для разучивания пьесы,
- сыгранность оркестрантов,
- условия, время, количество репетиций, отведённых для разучивания пьесы,
- настрой участников на серьёзную кропотливую работу,
- самочувствие дирижера и т.д.

В зависимости от сочетания перечисленных факторов дирижёр вынужден постоянно искать такие приёмы и метода работы с оркестром на репетиции, которые позволяли бы оркестру успешно решать творческие и воспитательные задачи, стоящие перед ним в тот или другой период времени.

Знакомство студента-дирижера с методикой работы с солистом.

Солист - дирижёр - оркестр: их функции и взаимообусловленность. Соотношение солирующего инструмента (голоса) и оркестра в аккомпаниаторской практике дирижёра. Творческое содружество солиста и дирижёра как основа художественности исполнения музыки. Проблема ансамблевого единства. Дыхание певца и «дыхание» дирижёра.

Проблема звукового баланса системы «солист - оркестр». Художественная инициатива солиста и дирижёра.

Практическая работа: Дирижирование по партитуре в классе и с оркестром. Развитие мануальной техники, как средства передачи музыкальных представлений путём трансформации их в выразительные жесты. Совершенствование техники дирижирования.

Приложение 1.

Биографии композиторов-дирижёров

- **Людвиковский Вадим Николаевич** (23.04.1925, Курск- 10.12.1995, Москва) - композитор, пианист, дирижер, руководитель эстрадного оркестра. Засл. деят. искусств РФ (1995).

Вырос в семье музыканта-дирижера, руководителя военного ансамбля. В 1941 окончил Курское музыкальное училище, в 1943-1946 служил в Советской Армии, был музыкантом ансамбля Минского военного округа, делал для него свои первые аранжировки. Карьера дирижера началась в 1946 в Гос. эстрадном оркестре Белоруссии. В 1949-1953 учился в Ленингр. консерватории по классу композиции у В. Пушкина. В 1948-1958 - музыкальный руководитель и пианист в Эстрадном оркестре РСФСР под рук. Л. Утесова. В его аранжировках шли программы "От всего сердца" (1949), "И в шутку, и всерьез" (1953), "Серебряная свадьба" (1954), "Только для друзей" (1956), "Песня- наш

К содержанию

спутник" (1958). С этим же оркестром подготовил инструментальную джазовую программу для 1-го Моск. варьете (1955, гостиница "Советская").

В 1966-1972- художеств, рук. и дирижер Концертного эстрадного оркестра Гостелерадио, ставшего сильнейшим биг-бэндом страны конца 60-х гг. В оркестре играли выдающиеся джазовые солисты: Г. Гаранян, Г. Голынтейн, А. Зубов (саксофоны), К. Носов, Г. Лукьянов (трубы), К. Бахолдин (тромбон), Б. Фрумкин (фортепиано). Оркестр гастролировал по стране и за рубежом, выступал на джазовых фестивалях в Москве (1966, 1967), Праге (1967), Варшаве (1968). В Праге Л. (1972) дирижировал джаз-оркестром Чехословацкого радио и записал пластинку инструментальной музыки отечественных авторов.

Посвятив себя исключительно композиторскому творчеству (1972), создал много самобытных сочинений, которые исполнялись (записывались на пластинки) иностранными дирижерами и оркестрами. Его композиции отличаются конкретностью, завершенностью, программностью. Первоклассный дирижер и аранжировщик, Л. представлял традиционное направление джазовой инструментальной музыки. Писал также музыку для театра и кино.

Соч. для оркестра: Парафраз на тему молдавской нар. песни "Ляна" (1952), Марш-фокстрот, Спортивная увертюра, Юбилейная фантазия (1954), На глассере, В пути (1958), Сюита "Акварели" (1961), Цветы для москвичей (1966), Дорога в Суздаль (1969), Лирическая фантазия (1973) и др.

- **Георгий Арáмович Гараня́н** (15 августа 1934, Москва, РСФСР — 11 января 2010, Краснодар, Россия) — советский и российский джазовый, классический и эстрадный саксофонист, художественный руководитель ряда музыкальных ансамблей, народный артист Российской Федерации (1993), композитор, дирижёр.

Свою музыкальную карьеру Георгий Гаранян начинал в оркестрах п/у Юрия Саульского и Олега Лундстрема. В 1966—1973 годах работал в Концертном эстрадном оркестре Вадима Людвиковского. В 1973—1982 годах руководил ансамблем «Мелодия». Визитной карточкой ансамбля была музыка популярных советских композиторов в джазовой обработке. Первая же пластинка была продана тиражом 4 миллиона экземпляров. За годы работы под управлением Гараняна ансамбль записал 16 сольных пластинок-гигантов и 9 пластинок-мини-альбомов. Гаранян исполнял партию саксофона в фильмах «Бриллиантовая рука», «Мы из джаза», «Осенний блюз», в мультфильме «Ну, погоди!» и др. Вёл передачи «Джаз-клуб Георгия Гараняна» на Маяке, Радио России — Культура и «Джем-5» на канале «Культура»[2]. Также в 1972—1979 годах был дирижёром Государственного симфонического оркестра кинематографии СССР.

Гаранян стал лауреатом множества международных джазовых фестивалей — в Праге, Бомбее, Гаване, Варшаве, Финляндии, Израиле. Единственный джазовый музыкант, имевший абонемент — 3 концерта в год — в Большом зале Московской консерватории. За запись компакт-диска с американской этно-джазовой группой Oregon, где он выступил в качестве дирижёра, номинировался на премию Грэмми. С 1969 года 9 лет был "невъездным" из СССР.

Кроме того, он написал музыку к нескольким театральным спектаклям («Мона» — Театр Армена Джигарханяна и др.), десяткам фильмов, среди которых такие известные кинокартины, как «Покровские ворота», «Вечерний лабиринт», «Рецепт её молодости», «Волшебный фонарь», «Руанская дева по прозвищу Пышка», «Осенний блюз».

В 1990-е годы создал «Московский биг-бэнд». Был главным дирижёром московского цирка на Цветном бульваре. С 1998 года возглавлял Краснодарский муниципальный биг-бэнд, с 2003 по 2006 годы — Государственный камерный оркестр джазовой музыки имени О. Л. Лундстрема, затем возродил ансамбль «Мелодия» и создал на его основе Биг-бэнд Георгия Гараняна. Автор учебников «Аранжировка для

К содержанию

инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей» (1983, 1986 гг.), «Основы эстрадной и джазовой аранжировки» (2010 год).

Умер утром 11 января 2010 года[3] в краснодарской больнице скорой медицинской помощи. В Краснодар Георгий Гаранян приезжал для совместных выступлений с композитором Мишелем Леграном и своим Краснодарским биг-бэндом. Был похоронен 14 января 2010 года на Ваганьковском кладбище в Москве.

- **Олэг Леонíдович Лúндстрем** (2 апреля 1916, Чита — 14 октября 2005, Валентиновка, Московская область) — советский и российский джазмен, композитор, создатель и руководитель оркестра.

Прадед Франц Лундстрем (швед. Franz Lundström) приехал из Швеции, дед заведовал лесным хозяйством в Забайкалье. Отец — Леонид Францевич Лундстрем, преподаватель гимназии, возглавлял отдел культуры в ГД Дальневосточной республики, в 1921 году был приглашён на работу преподавателем коммерческого училища КВЖД и с семьёй переехал в Харбин. Брат — Игорь Леонидович Лундстрем, музыкант (тенор-саксофон), солист оркестра.

1932 — Олег Лундстрем окончил коммерческое училище и поступил в Харбинский политехнический институт, а параллельно в музыкальный техникум, который окончил по классу скрипки в 1935 году. Позднее он создал свой оркестр, который работал в Шанхае.

1941 — Лундстрем поступает во французский Высший технический центр и оканчивает его в 1944 году как инженер-архитектор.

1947 — оркестр в полном составе с семьями переезжает в СССР, в Казань.

1953 — Лундстрем окончил Казанскую государственную консерваторию по классу композиции и факультативно — по симфоническому дирижированию, оставшись там преподавать теоретические дисциплины и вести студенческий симфонический оркестр.

1973 — Заслуженный артист РСФСР.

1984 — Народный артист РСФСР.

1998 — лауреат Государственной премии РФ.

Оркестр Лундстрема — неизменный участник крупных международных джазовых фестивалей: «Таллин-67», «Джаз Джембори 72» в Варшаве, «Прага-78» и «Прага-86», «София-86», «Джаз в Дюктауне-88» в Голландии, фестиваль искусств СССР в Индии (1988), «Гренобль-90» во Франции, фестиваль памяти Эллингтона в Вашингтоне, США (1991), фестиваль биг-бэндов «Иматра-92» в Финляндии, международный джазовый фестиваль в Санта-Барбаре (США, 1998), ряд международных фестивалей на территории бывшего СССР.

Оркестр Лундстрема стал самым «долгоиграющим» в мире, что зафиксировано в российской Книге рекордов Гиннеса.

Олег Лундстрем скончался 14 октября 2005 года на своей даче под Москвой. Гражданская панихида состоялась в здании Союза композиторов, отпевание — в церкви на Сретенке. Похоронен музыкант на кладбище церкви Рождества Пресвятой Богородицы в селе Образцово Щёлковского района Московской области, рядом с родными.

- **Анатóлий Óшерович Кролл** (род. 20 апреля 1943, Челябинск) — джазовый дирижёр, композитор, пианист, аранжировщик, народный артист Российской Федерации .

Кролл приобрёл международную известность, будучи одним из самых молодых и успешных бэндлидеров Советского Союза. В оркестрах, которыми он руководил, получили своё первое признание такие певцы СССР и России, как Валентина Пономарева, Лариса Долина, Марина Журавлёва, Юрий Антонов, а также многие джаз-звёзды СССР и России 1960-90-х годов.

В 2003 году на «Площади Звёзд» в Москве заложена именная звезда Анатолия Кролла.

К содержанию

По окончании в 1959 году музыкального училища в Челябинске (класс фортепиано), Кролл пробует себя как пианист и руководитель эстрадных ансамблей в филармониях и концертных объединениях Челябинска, Ульяновска и Ташкента. Наиболее фантастическим и уникальным фактом этого периода является дебют семнадцатилетнего А. О. Кролла в качестве дирижёра-репетитора с Государственным Эстрадным оркестром Узбекистана (1960—1962 гг.), солистом которого являлся в ту пору популярный певец, исполнитель песен народов мира Батыр Закиров.

С 1963 года Кролл возглавлял созданный им при Тульской филармонии молодежный джаз-оркестр, просуществовавший семь лет. За этот период оркестр превратился в настоящую джазовую лабораторию, в «кузницу» джазовых кадров, а имя А. Кролла стало брендом и наилучшей рекомендацией, «знаком качества» для любого музыканта, работавшего когда либо в оркестре под управлением А. Кролла. Оркестр притягивал к себе внимание джазменов и любителей джаза с просторов всего огромного Советского Союза. Его гастрольные выступления проходили при битком набитых залах, а город Тула постепенно превратился, по словам одного из критиков, в «негласную столицу джаза». В разное время в биг-бэнде Кролла начинали или продолжали свою музыкальную карьеру такие музыканты, как трубач В. Гусейнов, саксофонисты А. Пищиков, С. Григорьев, Р. Кунсман, барабанщики И. Юрченко и Ю. Генбачёв, контрабасист С. Мартынов, тромбонисты А. Шабашов и В. Бударин и др., вокалисты Валентина Пономарева, Владимир Макаров, а также известный впоследствии автор-исполнитель «русского шансона» Вилли Токарев. Свой вклад в оркестр внесли и туляки — котрабасист И. Кантюков, пианист В. Девяткин, саксофонист А. Бирюков. На джазовом фестивале в Таллине в 1967 году обратил на себя внимание джазовый квартет А. Кролла.

После вынужденного ухода Э. И. Рознера из Росконцерта в 1971 году Анатолий Кролл собрал из оставшихся музыкантов бывшего московского биг-бэнда Эдди Рознера большой эстрадный оркестр «Современник», переименованный позже в Московский концертный оркестр. Удача сопутствует Кроллу и здесь: невыездной прежде коллектив постепенно получает возможность гастролировать за рубежом (Болгария, Польша, ЧССР, Германия, Франция, Индия и др.) как участник больших международных концертных программ («Мелодии друзей», Фестиваль искусств в Индии, Фестиваль советской песни в Зелёной Гуре, Джазовый фестиваль в Праге). С оркестром оказались связаны первые годы профессиональной деятельности Юрия Антонова, Евгения Мартынова, Леонида Серебренникова, пять лет с биг-бэндом работала Лариса Долина. Многим запомнилось участие оркестра в фильмах Карена Шахназарова «Мы из джаза» и «Зимний вечер в Гаграх». Распустив оркестр в 1991 году, А. Кролл переходит на работу в театр Союза театральных деятелей РФ, ознаменовавшуюся сотрудничеством с талантливой исполнительницей Светланой Портнянской, конкурсом актёрской песни.

Новой страницей в творчестве Кролла как дирижера и композитора стал «МКС биг-бэнд», названный так в честь спонсора и патрона — Международного коммерческого союза. Этот оркестр, успешно работавший на эстраде с 1992 по 1999 год, объединил многих первоклассных джазовых музыкантов и солистов Москвы и стал, по мнению критиков, лучшим из всех, которые когда-либо возглавлял Кролл. В числе престижных наград и выступлений: Международный джазовый фестиваль в Монтрё (Швейцария) — Сертификат за выдающееся выступление на фестивале, гастрольные поездки во Францию (1994 год) — выступление на ведущем телеканале Франции TF1.

В настоящее время — художественный руководитель и дирижёр джаз-оркестра «Академик-бэнд» РАМ им. Гнесиных.

- **Борис Михайлович Фрумкин** (род. 1944, Москва) — российский музыкант-аранжировщик, пианист, дирижёр, композитор, руководитель ансамбля, актёр, народный артист Российской Федерации.

К содержанию

Родился 26 мая 1944 года в Москве. Сын трубача Михаила Фрумкина, игравшего в 30-40-е годы XX века в джаз-оркестре Александра Цфасмана.

Начал играть на фортепиано уже в пять лет. В 1962 году с серебряной медалью окончил Центральную музыкальную школу при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского по классу фортепиано, в 1962–1963 учился в этой же консерватории на фортепианном отделении.

Начал играть джаз в 1959 году, в 1965 выступал на фестивале в Москве со своим квинтетом (с Андреем Товмасыном и Виталием Клейнотом).

В 1966—1973 — пианист и аранжировщик в Концертном эстрадном оркестре Вадима Людвиковского.

В составе оркестра, а также квинтета солистов («РТ-квинтет», «Крещендо») выступал на фестивалях в Москве, Таллине, Праге и Варшаве (1967—1968).

С 1973 года — пианист и аранжировщик в ансамбле «Мелодия», после ухода Георгия Гараняна стал художественным руководителем и дирижёром ансамбля — с 1982 года и до конца существования ансамбля.

В 1988 году Борис Фрумкин со своим ансамблем участвует как пианист и дирижёр в первой совместной советско-американской постановке мюзикла на музыку Дюка Эллингтона «Настоящая леди» (Sophisticated Ladies) при спонсорской поддержке «American Express» и под патронажем первой леди США Нэнси Рейган.

С 1996 года проживает в Германии, изредка приезжая в Россию для выступлений.

С 2007 года — художественный руководитель Государственного камерного оркестра джазовой музыки имени Олега Лундстрема.

- **Леони́д О́сипович Утёсов** (настоящее имя Ла́зарь (Лéйзер) Ио́сифович Вайсбе́йн; 21 марта 1895 — 9 марта 1982) — советский эстрадный артист — певец, чтец, руководитель оркестра; киноактёр. Народный артист СССР (1965, первым из артистов эстрады удостоен этого звания). Исполнял песни в различных жанрах от джаза до городского романса.

Лазарь Вайсбейн родился 21 марта 1895 года в Одессе, в многодетной еврейской семье мелкого коммерсанта (по другим данным — экспедитора одесского порта) Осипа (Иосифа) Калмановича Вайсбейна и Малки Моисеевны, в девичестве Граник. Учился в одесском коммерческом училище Файга, но был отчислен, по версии самого Утёсова, за то, что в отместку за замечание вымазал мелом и чернилами одежду учителя Закона Божьего. Параллельно брал уроки игры на скрипке. Некоторое время выступал в бродячем цирке борца Ивана Бороданова в качестве гимнаста. В 1912 году он устроился в Кременчугский театр миниатюр, в это же время стал выступать под псевдонимом Леонид Утёсов.

В 1913 году поступил в одесскую труппу К. Г. Розанова, до революции 1917 года играл в ряде театров, таких, как Большой Ришельевский, Малый Ришельевский, Херсонский театр миниатюр, передвижной театр миниатюр «Мозаика». В 1917 году победил в конкурсе куплетистов в Гомеле. В том же году приехал в Москву, где выступал в столичном саду «Эрмитаж». В 1919 году впервые снялся в кино, исполнив роль адвоката Зарудного в фильме «Лейтенант Шмидт — борец за свободу».

В 1920-х годах продолжал выступать на эстраде и играть в различных театрах Москвы (Театр революционной сатиры, Театр музыкальной комедии, оперетта «Славянский базар»), Ленинграда (куда он переехал в 1922) (Театр Сатиры, Свободный театр, оперетта «Палас-театр») и Риги. Продолжалась и его кинематографическая карьера.

В 1928 году в Париже (где он с женой и дочерью был в качестве туриста) Утёсов услышал американский джаз-оркестр Теда Льюиса, который поразил его тем, что потом сам Утёсов называл «театрализацией». По возвращении в Ленинград он создал собственный «Теа-джаз» (позднее Государственный джаз-оркестр РСФСР, Государственный эстрадный оркестр РСФСР), первое выступление которого состоялось 8

К содержанию

марта 1929 года на сцене ленинградского Малого оперного театра. Успех был значительным, и с этого момента Утёсов фактически сменил профессию, став руководителем (первый год вместе с трубачом Яковом Скоморовским) джаз-оркестра. Коллектив Утёсова исполнял западные шлягеры и специально написанные инструментальные композиции и песни. Последние постепенно заняли основное место в программах оркестра.

Большую роль в становлении Утёсова как музыканта и артиста сыграла его личная и творческая дружба с композитором Исааком Дунаевским, написавшим для «Теа-джаза», в частности, джазовые «рапсодии» — обработки русских, украинских и еврейских (на идише) песен, а также немало песен на стихи современных советских поэтов.

В 1934 году вышел на экраны кинофильм «Весёлые ребята» с Утёсовым в главной роли и с участием его оркестра (музыку к картине писал И. Дунаевский, тексты песен — В. Лебедев-Кумач). Успех фильма принёс Утёсову огромную популярность и известность по всей стране. В газетных же рецензиях исполнитель главной роли даже не был упомянут. Утёсов так иронически комментировал несправедливое отношение к себе со стороны власти: «Когда отмечалось пятидесятилетие советского кино, Г. Александров получил орден Красной Звезды, Любовь Орлова — звание заслуженной артистки, а я — фотоаппарат».

В годы войны Леонид Утёсов много раз ездил на фронт и выступал перед бойцами. Неоднократно во время таких поездок он попадал в опасные ситуации, под бомбёжки. 5-му гвардейскому истребительному авиаполку были подарены два самолёта Ла-5Ф от оркестра Леонида Утёсова. Самолеты носили название "Весёлые ребята".

После войны Утёсов и его оркестр продолжали много ездить по стране, записываться на пластинки, выступать по радио, а потом и по телевидению. В последние годы Леонид Осипович с оркестром не выступал (кроме единичных случаев, когда он исполнял по 1-2 песни).

Леонид Утёсов скончался 9 марта 1982 года в Москве. Похоронен на столичном Новодевичьем кладбище.

Приложение 2.

Музыкальные термины

Очень медленный темп

Largo Grave	Лярго	Очень медленно
Lento Adagio	Граве	Тяжело, важно
	Ленто	Медленно, протяжно
	Адажио	Медленно, спокойно

Медленный темп

Andante	Анданте	Не спеша, шагом
Andantino	Андантино	Скорее, чем анданте
Sostenuto	Состенуто	Сдержанно

Умеренный темп

Moderato	Модерато	Умеренно, сдержанно
Allegretto	Аллегретто	Оживлённо
Allegro moderato	Аллегро модерато	Умеренно скоро

Скорый темп

Аллегро	Аллегро	Скоро
Анимато	Анимато	С душой
Аллегро кон брио	Аллегро кон брио	Скоро с жаром
Кон фуоко	Кон фуоко	С огнём
Аджитато	Аджитато	Взволнованно, тревожно
Ризолюто	Ризолюто	Решительно
Аллегро кон мото		Немного скорее, чем аллегро

Очень быстрый темп

К содержанию

Allegro assau	Аллегро ассаи	Очень живо
Allegro vivace	Аллегро виваче	Весьма оживленно
Vivo	Виво	Живо
Presto	Престо	Быстро
Prestissimo	Престиссимо	Очень быстро

Изменения темпов

Ritardando	Ритардандо	Замедляя
Ritenuuto	Ритенуто	Сдерживая
Rallentando	Раллентандо	Замедляя
Accelerando	Аччелерандо	Ускоряя
Stringendo	Стринжендо	Стремясь, тесня, сжимая, ускоряя
Poco piu mosso	Поко пиу моссо	Немного ускорить
Piu stretto	Пиу стретто	Всё более ускоряя

Обозначение произвольного темпа

Tempo ad libitum	Темпо ад либитум	По желанию исполнителя
Rubato, tempo rubato	Рубато, темпо рубато	Свободное выполнение темпа
Senza tempo	Сенца темпо	Без строго выдержанного темпа

Динамика

Сильное звучание

Forte	Форте	Громко
Fortissimo	Фортиссимо	Очень громко
Mezzo forte	Меццо форте	Не очень громко
Marcato	Маркато	Резко отмечая
Pesante	Пезанте	Тяжело, грузно
Martellato	Мартэллато	Очень сильно
Sforzando	Сфорцандо	Сильно акцентировать звук

Тихое звучание

Piano	Пиано	Тихо
Pianissimo	Пианиссимо	Очень тихо
Mezzo piano	Мепцо пиано	Умеренно тихо

Изменение силы звучания

Crescendo	Крещендо	Усиливая постепенно
Decrescendo	Декрещендо	Ослабевая постепенно
Diminuendo	Диминуэндо	Уменьшая силу звука
Morendo	Морендо	Замирая

Характер музыкального произведения

Atoroso	Аморозо	Нежно, страстно, любовно
Amabile	Амабиле	Сладко, приятно
Animato	Анимато	Воодушевлённо, оживлённо
Al senio	Аль сеньо	К знаку
Appassionato	Аппассиона	Страстно
Brillante	Бриллианте	Блестяще
Cantabile	Кантабиле	Певуче
Capriccioso	Каприччиоз	Прихотливо, капризно
Crandioso	Грандиозо	Возвышенно, великолепно, величественно
Crazioso	Грациозо	Изящно, грациозно
Con espressiv	Кон эспресс	Выразительно, с чувством
Dolce	Дольче	Нежно, мягко
Doloroso	Долорозо	Печально, тоскливо, скорбно
Elegante	Элеганте	Изящно
Espressivo	Эспрессиво	Выразительно
Fonebre	Фонебре	Похоронно, плачевно

К содержанию

Leggiero	Леджьеро	Легко
Maestoso	Маэстозо	Величественно, торжественно
Marziale	Марциале	Воинственно
Nobile	Нобиле	Благородно
Pomposo	Помпозо	Пышно, помпезно
Profundo	Профундо	Глубоко, проникновенно
Risolto	Ризолито	Решительно, смело
Scherzando	Скерцандо	Шутливо, легко
Marcato	Маркато	Подчёркивая, отмечая, усилив
Tutti	утти	Все, нежно, стройно, ласково
Tenuto	Тенуто	Выдержанно
Tranquillo	Транквилло	Безмятежно, спокойно
Con moto	Кон мото	Оживлённо
Patetico	Патетико	Взволнованно, волнуяще
Con affetto	Кон аффетто	С чувством, задушевно
Fantastico	Фантастико	Фантастично, причудливо

Слова и частицы, прибавляемые к терминам

Poco a poco	Поко а поко	Мало-помалу
Poco meno	Поко мено	Несколько менее
Non troppo	Нон троппо	Не очень, не слишком
Piu mosso	Пиу моссо	Более подвижно
Meno mosso	Мено моссо	Менее подвижно
Alla breve	Алля бреве	Всё пополам
Da capo	Да капо	С начала
Divisi	Дивизи	Разделение
Fine	Фине	Конец
Sempre	Сэмпрэ	Всё время
Simile	Симиле	Так же
Solo	Соло	Один
Soli	Соли	Несколько солистов
Non	Нон	Нет, не

Палеева С.Е.

Специфика работы по курсу фортепиано для специальности «Инструментальное исполнительство».

Методическая разработка

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

I. Курс «Фортепиано» - важное звено комплексного музыкального развития

В свете современных требований целостное воспитание музыканта представляется комплексом знаний, умений, навыков, получаемых в системе всех дисциплин учебного процесса, направленного на развитие творческой индивидуальности. Важной составляющей музыкального образования является многофункциональная, многопрофильная художественная деятельность. Сложный и многогранный процесс подготовки музыкантов для специальности «Инструментальное исполнительство» включает в себя овладение инструментом-фортепиано. Междисциплинарный курс «Дополнительный инструмент- фортепиано» является одним из ведущих звеньев единого процесса музыкального воспитания обучающихся. Он входит в профессиональный модуль «Исполнительская деятельность», задача которого состоит в том, чтобы подготовить специалиста с развитыми творческими способностями, умеющего решать нестандартные педагогические задачи, эффективно организовывать профессиональную деятельность и общение. Курс «Фортепиано» представляет собой многогранную дисциплину,

К содержанию

включающую развитие навыков фортепианной игры и изучение фортепианного репертуара, умение играть в ансамбле как на фортепиано, так и с другими инструментами, чтение с листа.

Данный предмет знакомит обучающихся с музыкальными произведениями различных стилей, жанров, эпох, расширяет музыкальный кругозор, вырабатывает положительную связь между музыкальным мышлением, двигательными навыками и исполнительскими проблемами, воспитывает артистизм, пробуждает творческую активность.

Интерес и внимание к курсу фортепиано, как дисциплине интегрирующего, развивающего характера проявляется в последние годы достаточно четко. Он предполагает наличие межпредметных связей с дисциплинами специального и музыкально-теоретического циклов, что помогает воспитанию всесторонне развитого специалиста, является предметом практической необходимости полноценно осуществлять подготовку по курсу музыкально – теоретических дисциплин.

Занятия на фортепиано открывают большие возможности художественно – эстетического воспитания личности, являясь формой развития музыкального мышления, кругозора, эстетического вкуса, творческого воображения.

II. Основные особенности в работе по курсу фортепиано.

Общемузыкальное развитие учащихся тесно связано с эффективностью обучения по курсу фортепиано. В процессе работы необходимо учитывать специфику преподавания, а также различный уровень подготовки учащихся. Исполнительские приемы игры на специальном инструменте являются помехой, тормозят работу ручного аппарата при игре на фортепиано. Затрудняет процесс освоения фортепиано привычка держать пальцы и руки в одном положении, отсутствие чувства веса руки, отсутствие ощущения передвижения. К способам, устраняющим тормозящее влияние, следует причислить воспитание мысленного представления клавиатуры, дистанцию передвижения каждой руки, контроля над действием каждого пальца. Курс «Фортепиано» состоит из двух разделов: фортепианный и профилирующий. Первый раздел включает в себя произведения фортепианной литературы: полифонические произведения, пьесы малых форм, крупные формы, а также инструктивные этюды и гаммы. Вторым разделом ансамблевые произведения, аккомпанементы, самостоятельная работа и чтение с листа.

На начальном этапе обучения особое внимание следует уделить свободе исполнительского аппарата, начиная с крупных мышц (корпус, плечевой пояс), переходя к более мелким, пальцевым движениям. При этом репертуар должен быть соответствующим. Игра интервалов и аккордов дает возможность почувствовать опору на клавиши, снять напряженность посадки, исключить прижимания локтей к туловищу. Аккордовая фактура, смена регистров привлекает обучаемых своей красочностью, богатством и разнообразием тембров.

Одним из самых важных разделов на занятиях по фортепиано является работа над техникой. На I и II курсах, когда закладывается необходимая техническая база, следует серьезно отнестись к организации игровых движений. Систематическая работа над техникой (сюда входят гаммы, арпеджио, аккорды, этюды) развивает: пальцевую активность, двигательную координацию обеих рук, звуковую и ритмическую ровность, дает возможность обучающемуся приобрести навыки и умения, необходимые для освоения более сложных видов фортепианной фактуры. В процессе работы полезно использовать вспомогательные приемы и упражнения: контрастные штрихи; ритмические и метрические « пробежки»; чередование медленных и быстрых темпов; « весовые» толчки и т. д. Работа над этюдами требует уже решения важных исполнительских задач: определить форму, почувствовать и передать смысловые цезуры, кульминации, гибкость фразировки.

К содержанию

На занятиях по фортепиано очень важен полифонический репертуар. Бытует мнение, что полифония не нужна оркестранту, так как многоголосие не характерно для духовых, струнных инструментов. Однако игра в оркестре, ансамбле требует развитого вертикального слышания и восприятия каждого голоса. Даже при самых скромных возможностях обучающийся должен исполнять несложный полифонический репертуар, разнообразный по стилю, видам полифонической техники, складу фактуры. Здесь и простейшие образцы имитационной полифонии (Нотная тетрадь А.М.Баха.) и яркие примеры подголосочного изложения (обработки народных песен), а также более сложный репертуар для обучающихся с подготовкой (Инвенции И.С.Баха, ХТК т.т.д.).

В произведениях крупной формы важно уметь охватить крупные построения, передать контрастность образов, используя динамическое и тембровое разнообразие фортепиано. Чрезвычайно важно уделить внимание разбору и анализу тонального плана, выработать осознанное отношение к встречающимся знакам альтерации, как к предвестникам тонального сдвига. Эта работа обостряет гармонический слух и оказывает огромную помощь в развитии интонации в классе по специальности. Кроме того, гармонический анализ позволяет услышать и осознать формообразующую роль гармонии, учит логично сочетать разнохарактерные образы, развивает способность мыслить крупными построениями. Обучающиеся имеют практику игры в оркестре, ансамбле, что требует развитого тембрового слуха, поэтому каждая изучаемая в фортепианном классе соната должна стать упражнением в оркестровке, ведь давно известно, что фортепиано способно воспроизвести звучание оркестра. Более того, необходимы постоянные сравнения со специальными оркестровыми штрихами (*detache, spiccato, partamento* и т. д.)

Особую роль в работе над звуком и развитием образного мышления играют произведения малых форм. Образный строй, жанровое и мелодическое разнообразие пьес дают возможность для решения многих исполнительских задач. Художественно-педагогический репертуар должен включать в себя фортепианную музыку разных стилей и эпох, пьесы кантиленного и подвижного характера.

Ансамбль и аккомпанемент составляет профилирующий раздел программы. Роль курса фортепиано в воспитании чувства ансамбля значительна. Учитывая специфику специальности «Инструментальное исполнительство» особое внимание следует уделять приобретению навыков совместной игры. Игра в ансамбле отличается от сольной прежде всего тем, что интерпретация произведения является плодом творчества нескольких исполнителей. Музыкальное общение активизирует творческую волю каждого исполнителя, способствует раскрытию индивидуальности каждого ученика. Игра в ансамбле как с фортепиано, так и с другим инструментом, включает в себя несколько аспектов: прежде всего, нужно хорошо владеть фортепиано, усвоить основы ансамблевого исполнения, знать нотный текст как солирующей партии, так и партии сопровождения.

III. Значение репертуара для творческого развития.

Одной из движущей сил педагогического процесса несомненно является учебный репертуар. Он должен быть как можно разнообразнее в жанровом и стилистическом отношении, чтобы его эстетическая привлекательность стала сильнейшим стимулом в работе. Репертуар, изучаемый в классе общего фортепиано, включает большой объем произведений, позволяющий накопить музыкально-слуховые представления самых разнообразных стилей. Составляя репертуарный план учебной работы, педагог предусматривает использование одних произведений для формирования и совершенствования музыкально-исполнительских умений, других – для ознакомительной работы, расширения музыкального кругозора. При составлении репертуарного плана следует учитывать индивидуальные способности и общий уровень развития учащихся. Полноценно используя возможности, предоставляемые учебным материалом педагог может стремительно развивать музыкально-художественное сознание, эстетический вкус, творческое воображение.

Список литературы

1. Вопросы методики курса фортепиано для студентов разных специальностей. – М., 1980.
2. Горегляд И. «Роль ансамблевого музицирования в воспитании оркестрового музыканта-исполнителя на духовом инструменте» (Курс фортепиано в системе музыкального образования. Сборник трудов. Вып. 138.-М.,1997.
3. Зеленина Л. «Интерпретация исполнительских умений и навыков на фортепиано в обучении студентов разных специальностей»- М., 1997.
4. Овсянкина Г. «Развитие музыкального мышления у студентов оркестрантов на занятиях в классе фортепиано» - М., 1990.
5. Ныркова В. Д. «Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей»- М., 1988.

Перетолчина Н. А.

Техника левой руки баяниста на начальном этапе обучения. Методические рекомендации

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

[Приложение 1](#)

Введение

Одной из важнейших задач музыканта является достижение технической свободы исполнения, способствующей раскрытию художественного содержания произведения, выражению его характера и стиля.

На начальном этапе обучения баянист должен овладеть основными техническими навыками игры правой и левой рукой и техникой ведения меха. Как показала практика, у многих студентов эти навыки развиты неравномерно – в частности, недостаточно отработана техника левой руки.

Наблюдая занятия в классе баяна, можно заметить, что педагоги нередко уделяют больше внимания «шлифовке» техники, работе над штрихами и динамикой в партии правой руки. Между тем партия левой руки также играет свою роль в раскрытии содержания произведения; она включает в себя мелодию и подголоски, имеет гармонию, ритм и т. д. Поэтому работу над техникой левой руки нельзя считать второстепенной.

В настоящей работе рассматриваются наиболее важные, исходные моменты развития техники левой руки при обучении игре на готовом баяне, который является основным инструментом в начальный период.

Этапы работы над техникой левой руки

На этой стадии обучения работа над техникой левой руки включает следующий круг вопросов: знакомство с левой клавиатурой баяна; основные условия правильного положения левой руки; первые двигательные навыки; основные аппликатурные формулы гамм; основные штрихи сопровождения.

При ознакомлении студента с левой клавиатурой нельзя ограничиваться лишь объяснением порядка расположения клавиш по схеме – надо демонстрировать их на инструменте, ибо самое главное – это живое звучание. В процессе занятий в классе с педагогом, а также при выполнении домашних заданий студент должен получить четкое представление о расположении басов и готовых аккордов, усвоить их обозначения и названия, а также услышать их звучание в собственном исполнении.

Затем студенту необходимо запомнить основные условия правильного положения руки во время игры:

1. Локоть левой руки должен быть в согнутом положении и находиться на некотором расстоянии от корпуса исполнителя (Приложение 1. упр 1).

К содержанию

2. Ладонь руки и большой палец должны свободно прилегать к крышке корпуса баяна (Приложение 1. упр 1.1).

3. Большой палец надо слегка согнуть и немного выдвинуть за край корпуса баяна. Во время игры он должен свободно скользить по краю корпуса, не меняя своего положения. Необходимо следить, чтобы при движении меха на разжим большой палец не ставился на крышку корпуса; для этого надо точнее подогнать левый ремень. Следует также контролировать положение руки при движении меха на сжим, не допуская, чтобы ладонь плотно прилегала к крышке баяна, так как это будет сковывать работу пальцев.

4. При игре не нужно высоко поднимать пальцы, движения должны быть собранными и активными.

Левая рука выполняет сложную работу: регулирует движение меха и производит пальцами нажим на клавиши для извлечения звука, двигаясь по крышке корпуса вдоль клавиатуры. Большую роль для постепенного развития двигательных навыков и выработки ощущения клавиатуры играет правильный подбор упражнений. В отличие от правой руки, которая свободна и в процессе игры может принимать различные положения, левая рука на начальном этапе обучения находится в одном (постоянном) положении. Поэтому наиболее целесообразными будут упражнения, которые не меняют естественного положения пальцев на клавиатуре. Одним из первых упражнений может быть движение 2, 3 и 4-го пальцев по основному ряду басов в тесном расположении:

Работая над укреплением игровых навыков, студент сможет впервые ощутить сложность сочетания действий пальцев с одновременным регулированием движения меха.

Следующее упражнение - чередование баса и аккорда, которое является основной формулой сопровождения. И это не случайно: она исходит из самой специфики расположения клавиатуры по кварто – квинтовому кругу. Упражнение № 2 (Приложение 1. Упр 2) почти не меняет положения руки:

В начале обучения студент будет продолжительное время использовать данную аппликатуру. По мере усложнения музыкального материала, его гармонического языка, фактуры сопровождения в работу будут включаться все пальцы.

Первоначальные упражнения для левой руки могут быть дополнены партией правой руки: это будет способствовать выработке координации движений обеих рук. Исполняя упражнения, студент должен добиться ровности и плавности движения меха, четкости его смены, выработать качественное звучание, ровную динамику при различных направлениях движения меха.

Изучение мажорных, минорных и хроматической гамм

Для равномерного развития пальцев левой руки необходимо изучение мажорных, минорных и хроматической гамм. В начальный период обучения работа над ними преследует следующие цели: 1) приобретение новых двигательных навыков; 2) освоение наиболее удобных аппликатурных формул гамм; 3) дальнейшее развитие ощущения клавиатуры и выработка точной координации движений рук. (Приложение 1. упр 3)

Наиболее целесообразной аппликатурой при исполнении мажорной гаммы следует считать вариант «а», основанный на применении наиболее сильных 2, 3 и 4-го пальцев. Данная аппликатура не только наиболее удобна, но и помогает держать пальцы в собранном положении, группируя их движение вокруг основных ступеней лада, что очень важно при исполнении пьес с гаммообразными пассажами. (Приложение 1. Этюд)

Варианты аппликатуры мажорной гаммы с участием 5-го пальца могут иметь место как дополнительный конструктивный материал для равномерного развития пальцев. При этом необходимо учитывать, что выбор той или иной аппликатуры зависит от анатомического строения руки и ее индивидуальных особенностей. Конструкция и мензура левой клавиатуры не всегда позволяют использовать при гаммообразных

К содержанию

движениях чередование всех пальцев в тесном расположении. Поэтому рекомендовать какой-либо вариант аппликатуры было бы неправильно. Однако ясно, что опора на слабые пальцы не может способствовать овладению техники на начальном этапе обучения. Работа над равномерным развитием всех пальцев необходима, но ее нужно проводить с учетом строения руки студента, постепенно усложняя технические задачи по мере развития двигательных навыков.

(Приложение 1. Упр. 4)

Наиболее удобным для исполнения минорных гамм будет вариант «а». В отличие от мажорных гамм, где аппликатура очень компактна и не содержит неудобных чередований пальцев, в минорных гаммах, расположенных более широко, имеется ряд трудных мест. Наибольшую трудность представляет растяжение 2-го и 5-го пальца при извлечении звуков основного ряда *си-до* и *ми-фа*. При нисходящем движении можно облегчить исполнение, извлекая звук *си* 4-м пальцем во вспомогательном ряду.

(Приложение 1. Минорные гаммы)

В гармоническом миноре необходимо отработать «скрытый» скачок 2-го пальца с баса *ми* в основном ряду на бас *соль-диез* во вспомогательном ряду.

(Приложение 1. Гармонический минор)

В мелодическом миноре встречается «скрытый» скачок 4-го пальца с баса *рев* в основном ряду на бас *фа-диез* во вспомогательном ряду. Он идет после широкого движения пальцев по основному ряду басов и поэтому представляет значительную трудность.

(Приложение 1. Мелодический минор)

В аппикатуре хроматической гаммы очень важно сохранить принцип группировки пальцев вокруг основного звука, не допуская широкого «разбрасывания» пальцев по клавиатуре.

(Приложение 1. Упр. 5.)

В данном упражнении наиболее удобным является вариант «а».

Эта аппикатура дает возможность при извлечении звуков во вспомогательном ряду избежать большого растяжения между 2-м и 4-м пальцем, которое особенно затруднительно для руки с короткими пальцами. Значительно легче выполняется аналогичная последовательность звуков в основном ряду 3-м и 5-м пальцем.

Музыкальный материал в начальный период обучения в основном составляют народные песни, танцы, а также несложные по фактуре произведения различных композиторов. В таких пьесах ясно прослушивается мелодия в партии правой руки и аккомпанемент, сопровождающий мелодию, в партии левой руки. Аккомпанемент должен содействовать наиболее яркому выполнению содержания и характера мелодии и соответствовать стилю произведения. Конструктивные особенности левой клавиатуры готового баяна (наличие готовых аккордов и басов с утроенным октавным звучанием, расположение клавиш по системе кварто - квинтового круга) делают ее удобной для исполнения аккомпанемента, но в то же время они ограничивают возможности баяниста.

Обычно сопровождение состоит из басов и аккордов, чередующихся в определенной последовательности. Они выполняют различные функции: бас- фундамент произведения - подчеркивает сильную долю, готовые аккорды создают гармонический фон для мелодии. В аккомпанементе не всегда указываются штрихи, поэтому педагог должен помочь студенту разобраться в характере звучания, избрать соответствующий прием сопровождения и зафиксировать его в нотном тексте.

Следует отметить две погрешности, характерные для начинающих баянистов: 1) грубое сопровождение, которое заглушает мелодию и искажает характер изложения; 2) однообразный аккомпанемент. Первый из них может быть вызван недостаточно плавным и равномерным движением меха. При нажиме пальцев на клавиши студент зачастую произвольно толкает мех, в результате чего нарушается ровность движения. Такое сопровождение приводит к дроблению тематического материала и искажает характер

К содержанию

мелодии. Кроме того, некоторые студенты не учитывают, что при одинаковом нажиме на клавиши готовые аккорды звучат ярче баса. Отступление от принципа чередования сильных и слабых долей такта лишает мелодию естественного гармонического фона. Во втором случае ошибка заключается в использовании одного и того же привычного варианта сопровождения без учета характера и содержания произведения.

Работа над штрихами аккомпанемента начинается с момента появления в программе музыкального материала, исполняемого на двух клавиатурах. Ясно, что в пьесах кантиленного характера сопровождение будет мягким и певучим, а в пьесах танцевального склада - ритмически четким, подчеркнутым.

Разберем основные приемы сопровождения:

1. Плавное, мягкое чередование баса и аккорда; звучание баса продолжается до вступления аккорда. Чтобы добиться певучести баса, необходимо мех вести ровно, без толчков на сильной доле такта. Для достижения полного звучания баса следует глубоко погружать клавишу и соблюдать лигу. Аккордовые клавиши рекомендуется нажимать с меньшим усилием и отпускать плавно, без резкого отталкивания пальцев.

(Приложение 1. Солнце низенько)

Условно этот прием можно назвать «бас - педаль». Педагогическая практика показывает, что он усваивается студентами сравнительно быстро и легко.

2. Четкая последовательность баса и аккорда; звучание баса подчеркнуто, а аккорды звучат легко и остро.

(Приложение 1. Птичка)

Трудность этого приема заключается в том, что на пальцы, которые производят удар по клавишам басовых рядов и аккордов, должна приходиться различная физическая нагрузка. В примере № 3 3-й палец, извлекающий басовый звук, будет ударять по клавише с большей силой, поскольку он фиксирует сильную долю такта; 2-й палец имеет меньшую нагрузку, так как он берет аккорды слабой доли такта. Достижение правильного соотношения звучностей требует от студента максимума внимания. Этот прием сопровождения условно называется «бас - маркато».

Нередко встречаются произведения, обе партии которых имеют одинаковую ритмическую структуру.

(Приложение 1. Картошка)

Хотя художественные задачи, которые ставятся при исполнении этой песни, несложны, тем не менее их тоже надо решить правильно. Формальное исполнение, то есть полное выдерживание длительностей в мелодии и сопровождении, может способствовать выполнению лишь одной части задания – общей координации движений. Но точное исполнение длительностей в сопровождении будет в данном случае мешать выявлению мелодии и тормозить общее движение. Поэтому вначале следует определить характер мелодии и добиться соответствующего звучания сопровождения. При соединении обеих партий мелодия должна исполняться выдержанными полностью четвертями, а сопровождение – легко и четко, почти как восьмыми. (Приложение 1. Упр. 6)

Освоение этих двух приемов сопровождения является основой дальнейшего развития совершенствования техники левой руки. Несомненно, что каждый из них по-своему преломляется через призму характера произведения, приобретая в процессе исполнения тончайшие различия.

Разберем несколько примеров.

(Приложение 1. Детская сюита)

В основе этого построения лежит широкая мелодия песенного склада. Исходя из характера музыки, надо исполнить сопровождение приемом «бас – педаль». Полная звучность басов достигается глубоким нажимом пальцев на клавиши. Аккорды исполняются более мягким и певучим туше.

К содержанию

Работая над фортепианными произведениями в переложении для баяна, педагог должен познакомиться с оригиналом сочинения, обратив внимание на изложение аккомпанемента. Например, в вальсе из Детского альбома П. Чайковского сопровождение изложено в оригинале в малой октаве.

(Приложение 1. Вальс из детского альбома)

В данном случае баянист будет применять тот же прием «бас – педаль». Но, чтобы сохранить легкий и изящный характер пьесы, необходимо нажимать на клавишу баса очень мягко и легко: тогда нижний голос не успеет полностью «ответить», а прозвучат только верхние голоса.

(Приложение 1. Вальс)

Плясовой характер приведенной песни требует ритмически четкого исполнения аккомпанемента приемом «бас – маркато». Яркое и сочное звучание баса достигается путем активных ударов пальцев по клавишам. Аккорды исполняются остро и легко.

Еще пример использования приема «бас – маркато»:

(Приложение 1. Итальянская полька)

Мелодия изложена в виде прозрачного виртуозного пассажа, а сопровождение должно образовать легкий ритмический фон. Басы и аккорды исполняются отрывисто - легкими пальцевыми ударами, но без резкого отталкивания пальцев от клавиш (во избежание стука клапанов по деке). Излишне подчеркивать басы не следует, поэтому все исполнение идет на ровном движении меха.

(Приложение 1. Этюд Л. Шитте)

Этот этюд имеет ярко выраженную мелодию в партии правой руки и «скрытое» мелодическое движение по ступеням хроматической гаммы в басах. Для выявления хроматического хода необходимо подчеркивать бас не только пальцевым ударом по клавише, но и одновременным коротким движением меха. В этом случае и насыщенное звучание баса позволит выделить хроматическое движение без ущерба для главного изложения темы в партии правой руки.

Партия левой руки не всегда выполняет лишь функции аккомпанемента – она может включать и мелодические голоса и подголоски. На первоначальном этапе обучения студент встречается с таким изложением чаще всего в обработках народных песен и танцев. Оно может быть как начальным проведением темы, так и вариацией на данную тему.

(Приложение 1. Русская плясовая)

(Приложение 1. Там за речкой)

Отметим недостатки, характерные для начинающих баянистов: во-первых, неровное исполнение мелодии левой рукой; во-вторых, ритмически неточное исполнение аккордов партии правой руки, в результате чего аккорды «вязнут», мешая четкому и выразительному исполнению темы.

Работая над подобными пьесами, студент должен разобрать нотный текст, затем определить ритмическую структуру темы, установить штрихи и целесообразную аппликатуру. Для выразительного и ритмически точного исполнения темы необходимо добиться сочетания работы пальцевого аппарата с активным движением меха, подчеркивающим каждый звук мелодии. Особое внимание должно быть обращено на исполнение звуков, имеющих большую длительность. Если движение меха в начале звучания таких длительностей будет недостаточно активным, то наложение аккордов сопровождения приведет к нарушению звучания и ритмического содержания мелодии.

В начале работы над аккордами в партии правой руки необходимо изучить звуковой состав и ритмическое строение такта. Исполнять аккорды надо четко, применяя короткие подчеркивающие движения меха. Пальцы правой руки не следует высоко поднимать над клавиатурой, они должны находиться в собранном состоянии. После удара они снимаются с клавиш одновременно.

К содержанию

Только после такой предварительной подготовки всего материала можно соединить обе партии.

Большое значение для развития техники левой руки имеет работа над приемом репетиции. Педагогическая практика показывает, что недостаточное овладение этим приемом снижает уровень исполнения как в техническом, так и в художественном отношении. Работу над репетиционной техникой следует начинать после того, как студент освоит основные приемы сопровождения, приобретет ощущение клавиатуры и накопит некоторый опыт работы над произведениями. Развитие этого технического навыка следует осуществлять постепенно и последовательно, начиная с чередования наиболее сильных пальцев – 2-го и 3-го. Некоторые конструктивные особенности левой клавиатуры (небольшая мензура; менее податливая, чем на правой клавиатуре, механика) не позволяют в начале работы использовать в репетиционном движении все играющие пальцы.

Репетиционное движение может быть выполнено двумя различными приемами прикосновения пальцев к клавишам.

Они применяются в зависимости от характера произведения. В произведениях умеренного темпа, где необходимо полное звучание повторяющихся басов или аккордов, пальцы поочередно будут глубоко нажимать на центр клавиши. Иначе говоря, произведя нажим, один палец уступит место другому. В данном случае басы и аккорды звучат мягко, создавая эффект педализации.

(Приложение 1. Андантино)

В произведениях подвижного темпа репетиция исполняется более четко и собранно. Удары производятся не по центру, а по краю клавиши – ближе к играющему пальцу. Ударивший палец не снимается с клавиши, а лишь слегка смещается, освобождая место для другого пальца. Звучание аккордов или басов в данном случае будет более легким и острым.

(Приложение 1. Под яблонью зеленою)

В дальнейшей работе над репетиционной техникой должны участвовать все играющие пальцы левой руки.

Большое значение имеет рациональное использование репетиционной аппликатуры в сочетании с другими аппликатурными вариантами.

(Приложение 1. Этюд. В.Иванов)

В первых двух тактах данного приема применение репетиционной аппликатуры приведет к ненужным скачкам и частому смещению руки вдоль клавиатуры, что неизбежно вызовет перенапряжение пальцев. Поэтому целесообразнее исполнить эти аккорды путем простого чередования 2-го и 4-го пальца. Последующие такты, ввиду более стабильного гармонического изложения, следует исполнять приемом репетиции.

В ряде случаев, когда клавиши отстоят на значительном расстоянии друг от друга, возникает необходимость исполнения репетиции даже одним 5-м пальцем.

(Приложение 1. Украинский танец)

Следует помнить, что смена аппликатурных приемов не должна отражаться на четкости звучания повторяющихся аккордов или басов.

Заключение

Описанные элементы техники левой руки, конечно, не исчерпывают всего многообразия навыков, необходимых баянисту для успешного решения художественных задач. Но они обязательны для начинающего баяниста, как основа дальнейшего развития, совершенствования и расширения его исполнительских средств.

Работу над упражнениями следует рассматривать как средство воспитания музыкально осмысленной техники. Упражнения связаны с музыкой (они охватывают различные виды техники и всевозможные приемы звукоизвлечения) и постепенно переходят в работу над произведениями.

К содержанию

Благодаря своей лаконичности, они легко запоминаются, исполнение их не утомляет студента, не притупляет его внимание. Все приемы следует проходить постепенно, от простого к сложному, выбирая для каждого студента те упражнения, которые ему более всего необходимы в данный момент. Последовательность изучения упражнений индивидуальна. НО! Студенты далеко не всегда проявляют к этой работе должный интерес и нередко выполняют ее вяло, что резко снижает ее эффективность. Эту работу следует сделать более привлекательной для студента.

Необходимо, чтобы он ощущал в упражнениях определенный музыкальный смысл и стремился достигнуть нужного качества звучания, активности и определенного ритма.

Литература

1. Хрестоматия баяниста 1-3 класс ДМШ. Упражнения, этюды. Сост. Судариков А., М., Музыка, 1995;
2. Хрестоматия баяниста ДМШ 5 класс. Сост. Грачев В., М., Музыка. 1980;
3. Хрестоматия для баяна или аккордеона. Части 1, 2, 3, 4. Пособие для дошкольных и педагогических училищ. Сост. Артюхов П., Басурманов А., Журавлев В. – М., 1970;
4. Показанник Е. Педагогическая практика: Программа для муз. вузов по специальности народные инструменты. - Ростов н/Д: РГК, 2003.
5. Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах: Материалы научн.-метод. конференции. Вып. 3. - Ростов н/Д: РГК, 2003. - Мяг. переплет. 72 с. Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах: Сб. статей. Вып. 4. - Ростов н/Д: РГК, 2005. - Мяг. переплет. 236 с.

Плотникова Е.А.

Народная музыкальная культура

курс лекций по учебной дисциплине для студентов специальности

53.02.05 «Сольное и хоровое народное пение»

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Курс лекций содержит комплексное представление о традиционной музыкальной культуре восточных славян и включает сведения из различных областей современной гуманитарной науки: музыкальной фольклористики филологии, этнографии. В курсе лекций дается описание различных жанров народного музыкального искусства России. Пособие адресовано студентам и преподавателям музыкальных училищ, колледжей, а также педагогам учреждений дополнительного образования и общеобразовательных школ.

Введение

Курс лекций содержит информационный и учебно-методический материал по учебной дисциплине «Народная музыкальная культура» и предназначен для студентов ГБПОУ «Курганский областной колледж культуры» специальности «Сольное и хоровое народное пение» (углублённой подготовки), а также для студентов и преподавателей музыкальных училищ, колледжей, для педагогов учреждений дополнительного образования и общеобразовательных школ.

Учебная дисциплина ОД 02.03. «Народная музыкальная культура» является частью программы подготовки специалистов среднего звена в соответствии с ФГОС по специальности СПО 53.02.05. «Сольное и хоровое народное пение». Требования к организации, форме, содержанию учебной дисциплины определяется учебным планом, рабочей программой по специальности.

Учебная дисциплина «Народная музыкальная культура» имеет функциональное значение в системе дисциплин и профессиональных модулей специальности. Приобретаемые на нем знания получают дальнейшее развитие в междисциплинарных

К содержанию

курсах «Хоровое и ансамблевое пение», «Основы сценической подготовки», «Дирижирование, чтение хоровых и ансамблевых партитур», «Областные певческие стили, расшифровка и аранжировка народной песни».

Курс лекций отражает комплексное представление о традиционной музыкальной культуре восточных славян, которое сложилось на сегодняшний день в гуманитарной науке. Поскольку музыкальный фольклор тесно связан с другими элементами народной культуры (обрядовые действия, поэтическое творчество, танец и пр.), в работе помимо сведений о различных жанрах восточнославянской песенности значительное внимание уделено общему контексту музыкального искусства восточных славян.

С этой целью в учебный курс в доступной форме включены современные научные сведения из различных отраслей знания, которые занимаются изучением традиционной культуры: музыкальной фольклористики, филологии, этнографии.

Ценность данного курса лекций в том, что материал систематизирован и изложен в доступной форме, что позволяет обучающимся с разным уровнем знаний легко его усваивать и использовать в практической деятельности.

В результате освоения учебной дисциплины студент должен

уметь:

- анализировать музыкальную и поэтическую стороны народного музыкального творчества;
- определить связь творчества профессиональных композиторов с народными национальными истоками;
- использовать лучшие образцы народного творчества для создания обработок, современных композиций на основе народно-песенного материала;
- исполнять произведения народного музыкального творчества на уроках по специальности;

знать:

- основные жанры отечественного народного музыкального творчества;
- условия возникновения и бытования различных жанров народного музыкального творчества;
- специфику средств выразительности музыкального фольклора;
- особенности национальной народной музыки и ее влияние на специфические черты композиторских школ;
- историческую периодизацию и жанровую систему отечественной народной музыкальной культуры;
- методологию исследования народного творчества;

Освоение учебной дисциплины «Народная музыкальная культура» направлено на формирование общих и профессиональных компетенций:

ОК 11. Использовать умения и знания профильных дисциплин федерального компонента среднего (полного) общего образования в профессиональной деятельности.

ПК 1.1. Целостно и грамотно воспринимать и исполнять музыкальные произведения, самостоятельно осваивать сольный, хоровой и ансамблевый репертуар (в соответствии с программными требованиями).

ПК 1.2. Осуществлять исполнительскую деятельность и репетиционную работу в условиях концертной организации в народных хоровых и ансамблевых коллективах.

ПК 1.3. Применять в исполнительской деятельности технические средства звукозаписи, вести репетиционную работу и запись в условиях студии.

ПК 1.4. Выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения, применять базовые теоретические знания в процессе поиска интерпретаторских решений.

ПК 1.5. Систематически работать над совершенствованием исполнительского репертуара.

К содержанию

ПК 1.6. Применять базовые знания по физиологии, гигиене певческого голоса для решения музыкально-исполнительских задач.

ПК 2.2. Использовать знания в области психологии и педагогики, специальных и музыкально-теоретических дисциплин в преподавательской деятельности.

ПК 2.4. Осваивать основной учебно-педагогический репертуар.

Курс лекций включает в себя 10 разделов. Разделы 2 - 9 посвящены определенному жанру народного музыкального искусства. Порядок их следования продиктован хронологией – сначала рассматриваются стадияльно более ранние жанры, потом – более поздние. Исключением является раздел 7 «Лирическая песня», помещенный перед разделом 8 «Песенно-повествовательный фольклор», хотя эпические жанры в научной литературе считаются более древними. Причина этого следующая: значительная часть восточнославянского песенного эпоса (исторические песни, баллады, часть духовных стихов и т.п.) по своему музыкальному стилю очень близка песенной лирике, и, не уяснив особенностей традиционной лирической песни, невозможно сформировать правильное представление об эпических жанрах.

Содержание разделов подчинено определенной структуре и включает:

- описание *обрядового (этнографического) контекста* рассматриваемого песенного жанра;
- характеристику *общих* для жанра в целом *черт* музыкального и поэтического стиля;
- обзор региональных разновидностей этого песенного жанра на примере ряда местных песенных традиций.

Раздел 1 «Фольклор как особый тип культуры» знакомит со спецификой народной культуры и традиционного народного мировоззрения, жанровой классификацией музыкального фольклора, средствами выразительности народной песни.

В конце каждого раздела представлены вопросы и задания для самостоятельной работы студентов и списки рекомендуемой литературы.

В конце учебного пособия находится терминологический словарь, где приведены значения слов, которые могут оказаться непонятными.

Учебный материал, изложенный в лекционном курсе, базируется на учебном пособии «Народное музыкальное творчество» (авторы А. Ф. Камаев, Т. Ю. Камаева).

Важность данной работы определяется отсутствием учебника по народной музыкальной культуре.

Раздел 1. Фольклор как особый тип культуры

Тема 1.1. Фольклор как особый тип культуры

Народное музыкальное творчество своеобразно и неповторимо. Возникнув в глубокой древности, оно и теперь не потеряло своей значимости, продолжает жить, постоянно меняясь и оказывая воздействие на все слои общества и на все виды искусства.

Фольклор представляет собой весомую часть современной культуры. В нем отразилась вся совокупность психолого-педагогических и религиозно-магических воззрений, этических и эстетических идеалов этноса, его поэтический и музыкальный талант, артистизм, история семейно-брачных отношений, народный юмор и богатое словотворчество.

«*Фольклор*, в переводе с английского означает - «народное знание», «народная мудрость». Этот термин включает в себя совокупность произведений устного творчества и близких к ним обычаев, обрядов и верований, выделяет в фольклоре признак его принадлежности к народной архаической культуре.

Фольклор очень многообразен. Существует традиционный и современный фольклор; крестьянский и городской фольклор.

Традиционный фольклор — это те формы и механизмы художественной культуры, которые сохраняются, фиксируются и передаются от поколения к поколению. В них

К содержанию

запечатлены универсальные эстетические ценности, которые сохраняют свою значимость вне конкретно-исторических социальных изменений.

Современный фольклор отражает сегодняшний этап развития народного художественного творчества. Он вбирает в себя современные эстетику, проблематику и художественные образы. Это также бесписьменная культура, носителями которой часто становятся маргинальные слои общества. В структуре современного фольклора можно выделить так называемый *неофольклор*. Это бытовое художественное творчество неформализованного досугового характера, включающее одновременно формы фольклора, массового и профессионального искусства, художественной самодеятельности, отличающееся эстетическим многообразием, стилевой и жанровой неустойчивостью, и выступающее "второй" волной в современной фольклорной культуре.

Крестьянский фольклор принадлежит крестьянской субкультуре. Это достаточно стабильная художественная система. В ней присутствуют трудовые, этические, семейно-брачные и эстетические ценности земледельцев. Дошедшие до нас архаичные ее слои представляют по духу и смыслу ценностную систему земледельческого календаря и культуру крестьянства, соединившую в себе черты язычества и христианства.

Городской фольклор появился в более поздний период, его широкое распространение относится к XVIII в. Он развивался в постоянном взаимодействии, с одной стороны, с авторским искусством в его письменных (печатных) формах, а с другой — с крестьянским фольклором. Очень характерными были процессы заимствований от одного пласта культуры к другому. Они происходили посредством мещанского фольклора, идеи, образы и художественные приемы которого являлись определяющими для городского фольклора.

Фольклор может быть *аутентичным, сценическим и стилизованным*.

Аутентичный, или *подлинный*, фольклор - это народное искусство, не вычлененное из его исконного бытования. Он тесно связан с традиционной культурой, дошедшей до нас от поколения к поколению.

Сценический вариант фольклора называется фольклоризмом. Он представляет собой точное воспроизведение аутентичного образца на сцене исполнителями-профессионалами или любителями. Здесь фольклор вычленяется из среды своего бытования и приобретает особые оттенки, связанные с особенностями его воплощения на сценической площадке. То есть *фольклоризм*, или вторичный фольклор, - это сценическая форма фольклора, подготовленная и осмысленная с учетом закономерностей демонстрации зрителям, слушателям как художественного явления.

Таким образом, можно констатировать широкое разнообразие трактовок понятия "фольклор". Тем не менее, постепенно доминирующими оказались определения фольклора в узком и широком смыслах: как **устного народного творчества и как совокупности всех видов народного творчества в контексте народной жизни**.

Существуют несколько форм фольклоризма, характерные для сценического воспроизведения народных традиций в условиях любительского и профессионального творчества.

1. Выступления хранителей живой фольклорной традиции: народных певцов, музыкантов, танцоров, рассказчиков, певческих и танцевальных коллективов (так называемые аутентичные, то есть подлинные этнографические ансамбли).
2. Реставрация жанров традиционного фольклора, в том числе уже не бытующих в народной среде и не исполняемых в массовом художественном творчестве (так называемые экспериментальные фольклорные ансамбли).
3. Исполнение произведений фольклора в обработке руководителей музыкальных, драматических или хореографических коллективов или в обработке профессиональных композиторов, балетмейстеров, режиссеров (так называемые стилизаторские фольклорные ансамбли).

К содержанию

Фольклоризм — явление, ориентирующееся на "рынок", на запросы определенных слоев в создании имиджа приобщения к национальным истокам культуры. Спрос на фольклор породил мощную индустрию многочисленных шоу, концертов, фестивалей, праздников, в которых принимают участие фольклорные коллективы, ансамбли. Деятельность их несет в себе более или менее искусную имитацию фольклора.

Интерес публики и спрос на произведения фольклора стимулировали развитие стилизованных произведений, основанных на фольклорном материале или созданных на основе художественных принципов и приемов фольклора. Это авторские произведения, очень схожие с традиционными фольклорными образцами по стилистике, форме, художественному языку и характеру образов.

Исследованием фольклора целенаправленно занимается специальная наука - фольклористика. В разное время она воспринималась как часть этнографии, отрасль литературоведения, музыкознания, отдел истории культуры, вспомогательная дисциплина социологии, социальной психологии (психологии народов), антропологии. Обособлению фольклористики предшествовал длительный процесс ее становления в сфере названных наук.

Истоки фольклористики восходят к эстетике древнего мира, к описаниям путешественников, к отдельным высказываниям писателей и композиторов прошлого. Современная западная фольклористика изучает культуру первого слоя населения — крестьянства. Предметом науки является материальная и нематериальная культура. Некрасова М.А. в работе "Народное искусство как часть культуры" выделяет четыре формы бытования народного искусства.

Первая форма - это народное искусство, не вычлененное из своего этнографического бытования. Подобную форму можно встретить у аборигенного населения, народностей крайнего севера, представителей племенных общин экваториальной Африки и Амазонии. Здесь фольклор является неотъемлемой частью быта и образа жизни людей, он непосредственно сопровождает их труд и отдых.

Вторая форма — это коллективное творчество на основе промысла или творческого любительского объединения.

Третья форма — это творчество единичных исполнителей или мастеров, сохраняющих коллективный художественный опыт.

Четвертая форма — это профессиональные коллективы и творческие мастерские.

Генетически фольклор непосредственно связан с *языком*, который так же не имеет авторов. Он возникает и изменяется независимо от воли людей, везде и там, где для этого в историческом развитии народов создались соответствующие условия.

Единство и повторяемость истории общественного развития у народов мира, в особенности на ранних этапах их существования, позволяют представить, какими были культура и социальный уклад жизни во времена, от которых не дошло никаких других свидетельств, кроме археологических находок. Слабые в борьбе с природой, люди не могли жить поодиночке, на каждом шагу их подстерегали опасности. Социальное устройство, основанное на коллективном труде, оставалось незыблемым в течение тысячелетий.

Основными признаками фольклора, выделяемыми различными исследователями, являются его синкретизм, вариативность, изустность передачи, импровизационность, коллективность творческого процесса, традиционность и полиэлементность.

Фольклор полиэлементен, поскольку очевидны его внутреннее многообразие и многочисленные взаимосвязи художественного, культурно-исторического и социально-культурного характера. Поэтому преемственность опыта и системы ценностей обеспечивается самим укладом жизни человека традиционного общества (у восточных славян, как известно, таким обществом была крестьянская община).

Уклад этот формируют две основные сферы жизнедеятельности. Одна из них — земледелие, т.е. то, что обеспечивает семью, род продовольствием. Вторая — социальные и

К содержанию

семейные отношения, т.е. все то, что связано с общением людей и продолжением рода. Две эти сферы жизни крестьянской общины регулируются определенными законами, которые закреплены в таком явлении, как обряд (или ритуал).

Обряд в традиционной культуре – это **универсальный способ взаимодействия людей с внешним миром** (как с силами природы – божествами, духами и «нечистой силой»), так и с другими сообществами людей) и их влияния на этот внешний мир. В традиционной культуре восточных славян существует два основных цикла обрядов, которые упорядочивают соответственно эти две основные сферы жизни человека традиционной культуры.

Во-первых, это *цикл календарных земледельческих обрядов и праздников*, который отражает все основные этапы сельскохозяйственных работ в течение года.

Во-вторых, это *цикл семейно-бытовых обрядов*, отражающий главные этапы человеческой жизни.

Ритуал представляет собой сложноорганизованное явление, в котором как в едином целом сосуществуют различные элементы:

- магические действия, исполняемые в определенном порядке;
- различные виды искусства – музыка, поэзия, танец, которые сопровождают эти действия;
- элементы материальной культуры – особая ритуальная одежда, прическа, специально изготавливаемая ритуальная еда и т.д.

Все эти элементы называют еще *кодами* ритуала. Соответственно различают магический, музыкальный, хореографический, мимический, цветовой, кулинарный и прочие коды обряда.

Неразрывная связь всех элементов, спаянных в одном явлении – ритуале, называется *синкретизмом*. Синкретизм, наряду с коллективностью и устностью, является еще одной важнейшей чертой традиционной культуры.

Вариативность можно рассматривать как изменчивость художественных произведений, их неповторимость при исполнении или иной форме воспроизведения. Каждый автор или исполнитель дополнял традиционные образы или произведения собственным прочтением или видением. Подлинный народный художник никогда не повторяется, не создает двух абсолютно одинаковых произведений.

Изуственность передачи фольклорного материала проявляется в бесписьменности форм передачи фольклорной информации. Художественные образы и навыки передаются от исполнителя, художника к слушателю и зрителю, от мастера к ученику. В музыкальном творчестве очень характерны передача и заимствование художественного материала по слуху, "с рук", без использования письменных руководств, пособий и т.п.

Импровизационность — это особенность фольклорного творчества. Каждое новое исполнение произведения обогащается новыми элементами (текстовыми, мелодическими, ритмическими, динамическими, гармоническими и т.д.), которые привносит исполнитель. Причем эти изменения носят спонтанный, ситуативный характер. Любой исполнитель постоянно вносит в известное произведение свой собственный материал, что способствует постоянному развитию, изменению произведения, в ходе которого выкристаллизовывается эталонный художественный образ. Тем самым фольклорное произведение становится результатом многолетнего коллективного творчества.

Кроме того, синкретизм является категорией, определяющей специфику народного искусства и в частности – народной песни. **Понятие «фольклор» означает именно синкретичное искусство, существующее лишь в бесписьменной, устной форме и неразрывно связанное не только с обрядом, но и с мировоззрением и соответствующим укладом жизни человека традиционного общества.**

Это означает, что фольклорное произведение для человека традиционной культуры выполняет в первую очередь *прикладную, утилитарную функцию* (как обязательный элемент обряда или как неотъемлемый атрибут определенных сельскохозяйственных

К содержанию

работ), и во вторую – *имеет сугубо эстетическую, художественную ценность*. Такое свойство народного искусства получило название *бифункциональности*. Этот термин означает неразрывное единство прикладной и эстетической функций фольклора.

Соотношение утилитарных и художественных функций фольклора исторически менялось в сторону преобладания последних над первыми. История фольклора эпохи феодализма распадается на следующие большие периоды:

1. Фольклор времени Киевской Руси и феодальной раздробленности (9-13в. до нашествия ордынских кочевников).
2. Фольклор времени борьбы с завоевателями, собирания русских земель в Северо-Восточной Руси и времени создания централизованного Московского государства (14-начало 17в.).
3. Фольклор времени кризиса феодализма и возникновения буржуазных отношений (17-первая половина 19в.).

Общепринятая историками периодизация социально-политического и экономического развития страны позволяет указать на рубежи, которыми отмечено возникновение новых свойств и особенностей в фольклоре.

Тема 1. 2. Жанровая классификация музыкального фольклора

Фольклор в отечественной истории прошел длительный путь развития и трансформации. Этот исторический путь неоднороден. На развитие фольклора особое влияние оказывали различные социально-политические и социально-культурные процессы. Это позволяет выделить в его развитии несколько этапов. Однако следует оговориться: рамки периодизации художественного явления в истории всегда относительны. Они скорее показывают время зарождения, социальный и художественный контексты, а также указывают на их связь.

Первый этап характеризует развитие фольклора в догосударственную эпоху, то есть до X столетия. О фольклоре догосударственного периода судить возможно только по отрывочным сведениям и косвенным данным. С уверенностью можно сказать, что чрезвычайно распространенными были народные музыкальные инструменты, пение, элементы драматической игры и танца, а также прикладное творчество и ремесла, которые были широко представлены во всех группах населения. Быт, жизнь, трудовая практика были пронизаны мифами, обрядами, ритуалами, празднествами. Игра на гуслих составляла одно из необходимейших ритуально-обрядовых явлений для древних славян, она тесно сливалась с первобытным русским протяжным пением. Народная песня, искусство народных "игрецов" — исполнителей на музыкальных инструментах, были распространены не только среди трудящихся низов, но и в высших слоях общества вплоть до княжеского двора. Очевидно, фольклор формировался как полисоциальное и полиэтничное явление. Носителями его выступали активно взаимодействовавшие между собой племена, роды, общины, проживающие (аборигены) и пришлые. В каждом племени и общине была своя социальная иерархия, которая приняла, наконец, достаточно устойчивые формы княжеского устройства. Вероятно, именно с княжеского и боярского двора начинается и деление народной культуры на высокие и низкие ее формы.

Вторым важнейшим этапом в развитии фольклора является период христианизации Руси. Это был первый переломный этап в развитии народной культуры, всей духовной жизни славян. Христианизация не только соединила восточных славян с европейской цивилизацией, но и породила неустойчивость, эклектичность, двоеверие в самосознании широких слоев народа. Широкое развитие в период средневековья приобретает крестьянский фольклор, в котором в диалектическом единстве слилось мирское и светское, языческое и христианское, родовое и общенациональное. На этом этапе фольклор в его многообразных формах и проявлениях захватывал обширную сферу жизни, а его удельный вес в художественной культуре средневековья был значительно больше, чем в системе искусств нового времени. На протяжении длительного исторического периода

К содержанию

крестьянский фольклор оставался наиболее мощной и целостной мировоззренческой и культурной системой.

До эпохи Петра I фольклор оставался доминирующей художественной системой на Руси. Начиная с XVII в., позиции традиционного фольклора начинают несколько сужаться. На смену им приходит европейская культура с присущими ей видами и жанрами народного художественного творчества, прежде всего, проявившиеся в маскарадной культуре русского дворянства.

Тем не менее, в силу особенностей социального развития России, вступившей на капиталистический путь развития только во второй половине XIX в., крестьянский фольклор оставался доминирующей формой народного творчества до начала XX века. При этом речь должна идти и о появлении новых, и о затухании и исчезновении прежних жанров фольклора.

Возникновение и развитие других социальных групп, каждая из которых вырабатывала свои специфические формы фольклорного творчества (неслучайно сегодня говорят о фольклоре студенческом, интеллигентном, мещанском, рабочем), привели к его усложнению и дифференциации.

Фольклор, перенесенный из крестьянской среды и воспринятый рабочей средой, становится иным с эстетической точки зрения явлением, ибо он начинает выполнять иную роль. Творчество различных групп естественным образом соприкасается, возникают пограничные заимствования.

Формирование рабочего класса в России в середине XIX в., его выход на историческую арену, повышение численности, рост политического сознания — все это сопровождалось формированием специфической этнофольклорной среды. Появились отвечающие духу и задачам пролетариата формы художественного творчества, получившие название рабочего фольклора.

От крестьянского фольклора это творчество унаследовало наиболее демократические, ценные в социально-нравственном и эстетическом отношении, отвечающие духу времени и потребностям "своего" класса традиции, опыт, формы, репертуар. Происходило их критическое переосмысление с учетом запросов рабочего класса, его положения, как это видно на примере русских народных песен, бытовавших в России во второй половине XIX — начале XX в.

Начиная с конца XIX в., фольклор, под влиянием объективных геополитических и экономических процессов, происходящих в стране, испытывал всевозрастающее давление со стороны других слоев культуры, терял наиболее стабильные крестьянские истоки. Массовое раскрестьянивание, уничтожение естественного образа жизни крестьянства, сопровождаемое физическим уничтожением значительной его части, привели к глобальному разрушению крестьянского слоя культуры. Ее эрозия, наблюдавшаяся более полувека, превратилась в необратимый процесс.

В 20-30-х гг. XX столетия развитие фольклора стимулировалось. Он становился основой для развития профессиональной и самодеятельной художественной культуры. В 30-40-е гг. на всесоюзных сценах, по радио выступали народные певцы и сказители, выдающиеся творческие коллективы — хоровые и танцевальные ансамбли. Фольклор в предвоенные десятилетия продолжал развиваться в крестьянской и городской среде. Довольно сложные процессы происходили в фольклоре в 50-70-е гг. XX в. Специалисты заговорили в очередной раз о "смерти" фольклора и связывали ее, прежде всего, с мощным воздействием на него социально-политических и идеологических факторов.

Уменьшение удельного веса крестьянского фольклора в общем контексте народной культуры не означает исчезновения или замены всего фольклора другими формами творчества. Крестьянский фольклор продолжает историческое развитие по своим внутренним законам, и наряду с ним существует масса других фольклорных явлений.

К содержанию

В современной социокультурной ситуации формируется новая этнофольклорная среда, в которой развивается, сохраняя наиболее привлекательные стороны и черты, фольклор. Постепенный процесс поиска своего места в духовной практике — историческая закономерность развития фольклора. Без этого не может быть его нормального функционирования, которое обеспечивается постоянным обновлением, видоизменением, приспособлением. Обновление касается и эстетической, и прагматической сущности фольклора, и функций, то есть его основополагающих, характерных черт и свойств. Меняется панорама бытования фольклора, его социально-культурный контекст, его облик, черты и характеристики, механизмы включения и отражения жизни.

В условиях, когда бурное развитие получают средства массовой коммуникации, когда письменность, художественное образование становятся доступными по существу всей массе населения, фольклор не может функционировать лишь в лоне устной традиции. Он изменяет способы своего бытования и коммуникации, может передаваться не только устным, но и письменным путем. Это принципиально новая черта его современного развития.

Народное песенное искусство тесно связано с устным народным творчеством, имеет собственную жанровую специфику, которая очень разнообразна. Отметим, что понятие "жанр", применительно к русскому народному песенному творчеству, означает разновидность произведений вокального фольклора, отличающихся существенными общими чертами музыкально-стиховой структуры и музыкально-поэтической образности. Кроме того, они обладают особенной спецификой, определяющейся той общественной и художественной функцией, которую они выполняют в крестьянском или городском социуме. Есть определенные закономерности времени и места исполнения песен. Поэтому у каждого песенного жанра есть своя функция, а соответственно, и свой поэтический образ и своеобразная манера исполнения.

В народном творчестве **жанр – это исторически сложившаяся взаимосвязь фольклорного произведения с его жизненным назначением (функцией).**

Фольклорное произведение по своей природе бифункционально – оно сочетает в себе как сугубо прикладную, утилитарную, так и эстетическую функции.

Соотношение этих функций в произведении может быть различным. Одни песенные и инструментальные жанры в большей мере проявляют прикладной характер – это содействующие трудовому процессу припевки, колыбельные для укачивания ребенка, пастушьи наигрыши для выпаса скота и пр. Другие жанры, напротив, - ярко выказывают эстетическое начало: это эпическая традиция, лирическая песня и пр. Однако в огромном массиве обрядового песенного фольклора восточных славян провести четко границу между этими составляющими зачастую просто невозможно – прикладная и эстетическая сторона между собой тесно связаны.

Основным критерием при определении жанра той или иной песни выступает ее *функциональное назначение в общинной жизни*. Как известно, традиционные народные песни могут быть обязательной составляющей какого-либо действия или обряда, т.е. быть *приуроченными*, а могут исполняться независимо от перечисленных обстоятельств – в любое время, по желанию исполнителей, т.е. быть *неприуроченными*.

Таким образом, принято различать две основные группы песенных и инструментальных жанров (Таблица 1): **приуроченные** и **неприуроченные песни и инструментальные наигрыши**.

1. В группе приуроченных жанров в качестве основных форм приуроченности выступают:

- обрядовая форма (к ритуалам календарного и семейного цикла – *заклички, жнивные, свадебные песни* и пр.);
- к видам деятельности (общение с ребенком – *колыбельные, пестушки* и т.п.; работа артелью – *трудовые припевки бурлаков, плотогонов* и т.п.);

К содержанию

- сезонная форма (к определенному сезону – *весенние, летние*).

2. К неприуроченным жанрам относится большая часть песен эпической традиции, плясовые, лирические песни и инструментальные наигрыши, сопровождающие любые застолья и массовые увеселения, К этому же классу принадлежат частушки и основная часть детского репертуара.

Таблица 1

Жанры, приуроченные к обрядам, видам деятельности или сезонам	Жанры, не приуроченные к чему-либо
<ul style="list-style-type: none">- календарно-обрядовые песни (<i>святочные, масленичные, троицкие, купальские, жнивные</i> и т.д.)- семейно-обрядовые песни (<i>пестушки, потешки, колыбельные, свадебные песни</i>)- трудовые припевки- плачи (<i>свадебные, похоронные, рекрутские</i>)- духовные стихи (в Великий пост; в похоронно-поминальной обрядности)- хороводы и игры- лирические песни- инструментальные наигрыши	<ul style="list-style-type: none">- эпические песни (<i>былины, исторические песни, баллады, духовные стихи</i>)- плясовые песни- частушки- детский репертуар (<i>загадки, сказки с песнями, игры дразнилки</i> и т.п.)- хороводы и игры- лирические песни- инструментальные наигрыши

И, наконец, есть жанры, которые, будучи неприуроченными, тем не менее, часто исполняются в календарных и семейных обрядах (в таблице они выделены более жирным шрифтом). Это относится в первую очередь к традиционным лирическим песням, которые так и называют – *приуроченная лирика*. Кроме того, в этот класс жанров входит часть хороводов и игровых песен, духовные стихи (их могут исполнять как в поминальной обрядности или во время Великого поста, так и на посиделках в ряду прочих эпических жанров), некоторые инструментальные наигрыши. Сами исполнители очень четко разделяют песни, исполнение которых в обряде носит *обязательный* характер, и песни, которые вообще-то поются «абы когда», но и в данном обрядовом контексте их можно использовать.

Тема 1.3 Средства выразительности народной песни

Традиционная народная песня представляет собой явление целостное, синкретическое. Все элементы, из которых складывается музыкально-поэтический текст (их называют *средствами музыкальной выразительности* народной песни), тесно взаимосвязаны.

Народное стихосложение

Поэтический текст народной песни – это текст поющийся, поэтому его временная (т.е. ритмическая) организация подчиняется законам, как стихотворной ритмики, так и ритмики музыкальной. Народное стихосложение – часть устной традиционной культуры. В нём, как правило, используются такие формы организации стиха, которые позволяют без труда удерживать в памяти большие объёмы текстов. Современная фольклористика насчитывает три типа народного стихосложения: *силлабический, тонический, силлабо-тонический*.

К содержанию

Силлабический тип стихосложения, силлабический стих (греч. слог) – в народной песенной поэзии способ организации текста, основанный на принципе сложения, суммирования *слоговых групп*, разделенных *цезурой*; то же, что и *цезурированный стих*. Силлабический стих основан на совершенно иных принципах, нежели стих литературный. Строка здесь складывается из двух или трёх самостоятельных частей, каждая из которых представляет собой группу или слово (или группу слов) и содержит определённое количество слогов. Например:

- | | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| 1. Девушки мои, /подружки,/ / | 2. Ведите меня /в каморку,/ / |
| Возьмите меня /под ручки./ / | Чешите-ка мне /головку./ / |

Строка поэтического текста сложена из двух частей: и первая (*Девушки мои*), и вторая (*подружки*) несут определённый смысл. Первая часть содержит 5 слогов, вторая – 3 слога. Соответственно все последующие строчки текста организованы так же.

Каждая часть строки силлабического стиха называется *слоговой группой*. В основе стихосложения такого типа лежит принцип суммирования *слоговых групп*. Поэтому запись силлабического стиха выглядит как сумма слогов в каждой слоговой группе. В данном случае это 5+3.

Что характеризует слоговую группу?

1. Если стопа не обладает смысловым значением, не соотносится с границами слов и членит текст поперёк его содержания, то слоговая группа всегда состоит из слов (или одного слова) и поэтому обладает определённым смыслом (семантикой).
2. В отличие от стопы слоговая группа может иметь большую слоговую величину – от двух до семи-восьми слогов. Совокупность двух-трёх слоговых групп и образует силлабический стих.

Граница между слоговыми группами называется *цезурой*. Положение цезуры во всех строках текста стабильно. Её наличие – главный признак силлабического стиха, поэтому силлабический стих называют также *цезурированным стихом*.

Поскольку слоговая группа обладает смысловой и синтаксической самостоятельностью, строфа (песенный куплет) силлабического стиха может складываться из слоговых групп в самых разных комбинациях – используются различные повторы, рефрены и пр.

- | | |
|-------|---------------------------------------|
| 4+4+4 | Дубровушка / зелёная, / ладу-ладу, / |
| | Дубровушка / зелёная, / душель моя, / |

- | | |
|-----|----------------------------------|
| 5+5 | Ну-ка, кумушки, /мы покумимся, / |
| | Ай люли, люли, /иы покумимся, / |

Однако в фольклоре гораздо больше вариантов силлабического стиха, состоящего из слоговых групп разной величины или, как ещё говорят, разного слогового объёма (3+3+4, 3+3+5, 4+3, 4+4+3, 4+5, 4+4+5, 4+4+6, 5+3 и др.).

- | | |
|-------|--|
| 3+3+4 | А вошёл /месячик/ над избою. / |
| | Стой, моя /Манечка, / как я стою. / |
| 3+3+5 | Буйные /ветрики/ на Дунай пошли. / |
| | Собиралась /Манечка/ думу думати. / |
| 7+5 | Ой зелена-зелена /у поле трава. / |
| | А чего йна зелена, /что близка вода. / |

Тонический тип стихосложения, тонический стих (нем. акцент) – в народной песенной поэзии способ организации поэтического текста при помощи ударений – акцентов (иначе – акцентный стих). Например:

- Заходили тучки грозные.
Уздымались ветры буйные.

Как видим, этот стих упорядочивают ударения. Строка поэтического текста представляет собой чётко заданную последовательность: 2 безударных слога – 1 ударный – 3 безударных – 1 ударный – 2 безударных. И именно *определённое, неизменное*

К содержанию

положение сильных ударных слогов в строке делает всю конструкцию устойчивой. Таким образом, каждая строка текста в тоническом стихе является не суммой нескольких стоп, а целостным ритмическим образованием. Запись такого стиха отражает приведённую выше последовательность безударных и ударных слогов следующим образом: безударные слоги обозначаются цифрами, а ударные – точками. В записи это будет выглядеть так: 2.3.2, что говорит о двухударном (в строке 2 ударения, они обозначены точками) 9 –сложном (всего в стихе 9 слогов) тоническом стихе.

Строку народного тонического стиха принято делить на сегменты. В тоническом стихе **сегмент – это ритмическая единица, границами которой служат ударения.**

Выглядит это следующим образом:

- - / - - - / - -

За-хо-ди-ли ту-чи гроз-ны-е

Уз-ды-ма-лись вет-ры буй-ны-е.

Отличием народного тонического стиха от стиха литературного является то, что число стихов в сегменте на протяжении одного стихотворного текста может меняться, тогда как литературная стопа всегда содержит стабильное количество слогов (дактиль всегда состоит из трёх слогов, их не может быть два или четыре).

Как правило, тонический стих имеет следующую структуру: *начальный сегмент* (обычно в нём 2 слога), *средний сегмент* (число слогов в нём из строки в строку может варьироваться от двух до четырёх) и *заключительный сегмент* (1 – 2 слога). Объясняется это тем, что песенный стих – это стих поющий. Поэтому ударения, организующие строку тонического стиха, строго соотнесены с *музыкальным временем*.

Разновидностей акцентного тонического стиха не так много. Основные из них:

- **двухударный с дактилической формулой окончания (/ - -);**

2.1.2 - - / - - / - -

(7-сложник) - Не по-кинъ, сер деш на-я,
Ме-ня- то го-лу-бу-шки.

2.2.2. - - / - - / - -

(8-сложник) - Как без вет-ру, без ви-хо-рю
На дво-ре кру-пен дождь и дёт.

2.3.2. - - / - - - / - -

(9-сложник) - Ты, кра-пи-ви-ца зе-лё-на-я,
Зе- ле- на- я, ку- че-ря-ва-я.

- **двухударный с хорейской формулой окончания (/ --);**

2.3.2. - - / - - - / -

(8-сложник) - Э - то гу- си те ле-те-ли,
На Сте-па-нов дом са-ди-лись.

Тонический стих часто ещё называют *былинным стихом*, и это не случайно. Действительно, такой стих характерен для огромного массива русского песенного эпоса: былин, скоморошин, духовных стихов.

Силлабо-тонический стих наиболее близок к нормам литературного стихосложения. Причина этого в том, что силлабо-тонический стих наиболее часто встречается в *песенных жанрах позднего формирования*. Появление такого стиха в народной песне пришлось на середину и вторую половину 19 века, когда в народную песенную культуру стали входить так называемые «городские» песни и романсы, написанные в европейском, тонально-гармоническом стиле. Стих в них характеризуется наличием рифмы (что для других видов народного стиха второстепенно) и стопной организацией (как и в литературном стихе). Однако с народным стихосложением

К содержанию

поэтические тексты этих песен объединяет то, что в стопном, рифмованном стихе присутствует также *цезура*, которая выдерживается в одном и том же месте (черта силлабического строя).

В городской песенной поэзии того времени преобладали, в основном, 2- и 3-сложные стопы

- **хорей** (/ -): / - / - / / - / - /
Ой, мо-роз, мо-роз, / не мо-розь ме-ня.
- **ямб** (- /): - / - / - / (-) - / - / - /
Жи-вёт мо-я от-ра-да / В вы-со-ком те-ре-му.
- **амфибрахий** (- / - /): - / - - / - - / - / - - / - - /
Ям-щик, не го-ни ло-ша-дей. Мне не-ку-да боль-ше спе-шить.
- **дактиль** (/ - -): / - - / - - / - - / - - /
Слав-но-е мо-ре свя-щен-ный Бай-кал.
/ - - / - - / - - / -
Слав ный ко рабль о му лё ва я боч ка.

В крестьянской же среде в лирических песнях городского склада и в частушках нового времени наибольшее распространение получила четырёхсложная строфа с третьим ударным слогом. Эта группа является строительным материалом для целого ряда размеров – 4+7, 8+7, 8+8, 7+7.

Особым типом среди всех видов силлабо-тонического стиха является стих 5+5 с ударением на третьем – центральном слоге (красна девица, добрый молодец, белы рученьки). Этот пятисложник привлекал внимание филологов ещё в 19 веке. Один из крупнейших филологов – А. Востоков, исследуя народное стихосложение, обосновал теорию *фразового ударения*. Это ударение, которое объединяет целую фразу как устойчивое поэтическое словосочетание. Особенностью фразового ударения является его способность «снимать» все грамматические ударения в соседних словах этой фразы. Например: *мать сыра ра земля, на добра ра коня, млад сизо й орёл* и т.п.

Этот стих всегда состоит из двух пятисложных групп, в каждой из которых фразовое ударение приходится на третий слог. Таким образом, происходит равномерная – через каждые четыре слога – *сегментация* поэтического потока:

- - / - - - - / - -
Ай, весна красна, /тёпло летичко./
- - / - - - - / - -
Ай, люли- люли, /тёпло летичко./

Как видим, данному стиху присущи одновременно черты и силлабического (наличие чёткой цезуры), и тонического (текст организована с помощью ударений) стиха. Следует особо подчеркнуть, что это один из редких случаев, когда силлабо-тонический стих встречается в традиционных обрядовых песнях восточных славян (веснянки, духовские песни, хороводы). Он типичен, скорее, для исторически более поздних песенных жанров. Таким образом, напевы с данным типом стихосложения можно разделить на образцы с народным силлабо-тоническим стихом и «городские» песни позднего формирования.

Строфическая организация песенных текстов

Как известно, народная песня представляет собой определённый напев, повторенный много раз. Текст, соответствующий такому напеву, называют *песенной строфой*. Строфа – это то, что принято называть куплетом, однако в традиционной народной песне такой «куплет» обычно состоит не из четверо- (шести-, восьми-) стихов, а из двух, трёх строк или даже одной строки.

В зависимости от состава строфы (куплета) в русских традиционных песнях различают три основные формы поэтических текстов: фразовую, стиховую и строфическую.

К содержанию

Простейшая форма поэтического текста – **фразовая**. Из её названия следует, что «куплет» состоит из *одной фразы – единицы равной слоговой группе*. Понятно, что это возможно в напеве с силлабическим стихом.

1. Весна красна,
2. Что ты нам принесла?
3. Молодушечкам –
4. По дитёночку...

Но это простейший и не часто встречающийся вариант формы поэтического текста. Чаще поэтический текст образован целым стихом, сложенным из двух-трёх слоговых групп. В этом случае мы имеем дело со **стиховой** формой. Поэтический текст сложен повтором шестислоговой группы:

1. Вишни, мои вишни, /вишни мои, вишни./
2. Вишни зеленые, /вишни зеленые./

В тоническом стихосложении «куплет» стиховой формы всегда содержит целый стих, поскольку сегменты, из которых он сложен, не обладают смысловой и синтаксической автономностью и потому не могут быть композиционными единицами.

- - / - / --

1. Не покинь, сердешная,
2. Меня-то, голубушки,
3. На хладном мосточике.
4. Ты открой-ка,отвори
5. Моему сердечiku
6. Свои двери крепкие,
7. Тесовы, дубовые...

Практически – это все возможные виды *стиховой формы поэтического текста*. Если же строфа содержит больше одного стиха, то это называется уже строфической формой.

Строфические формы

Самый простой вариант строфической формы напевов с тоническим стихом – *повторение одного стиха*:

1. Голова ль моя, головушка,
Голова ль моя, головушка.
2. Головушка распобедная,
Головушка распобедная...

Аналогичное явление может встречаться и в напевах с силлабическим стихом:

1. Сегодня Купала, /завтра Йван./
Сегодня Купала, /завтра Йван./
2. Завтра будем в гости, /девки к вам./
Завтра будем в гости, /девки к вам./

Поскольку силлабический стих образует малые ритмические единицы – слоговые группы, это позволяет складывать из них песенную строфу в самых разнообразных комбинациях. Поэтому спектр используемых в традиционной песне форм поэтических текстов с силлабическим стихом очень широк.

Например, часто встречается такой приём, как *повтор в стихе одной из слоговых групп*:

1. В понедельник рано,/ В понедельник рано/ Манька воду брала,
2. Манька воду брала,
Манька воду брала,/ к себе подзывала.
3. К себе подзывала,
к себе подзывала/ парня молодого.

В рассматриваемом образце мы имеем дело с **цепным** или **межстрофовым**

К содержанию

повтором одной из единиц (подчёркнутой в примере). Такого рода повтор должен быть полностью выписан в формуле строфы, как это сделано выше.

Представим панораму наиболее распространённых строфических форм с внутрислофовым повтором

малых единиц:

1. А коня мой, коня, /коня мой вороный,
Коня мой вороный./
2. А что ж ты, коня, /скучный, невесёлый?/
/Скучный, невесёлый./

Больших единиц:

1. В сыром бору /тропина,
В сыром бору /тропина,
Тропина, / тропина,
Тропина, / тропина./

Отдельно остановимся на **рамочной** композиции строфы, когда собственно смысловое построение оказывается обрамлённым с обеих сторон одним из композиционных элементов:

1. Купаленка. /Купаленка - / тёмна ночь./ Купаленка./
2. Тёмна ночь./ Тёмна ночь, / где твоя дочка?/ Тёмна ночь./

Формы с рефреном

Целый пласт песенно-строфических форм отмечен наличием вставной *неизменно повторяемой лексической конструкции* – **рефреном**. Рефрен (R) может быть разной величины – размером со слоговую группу, стих и даже строфу (рефрен величиной с целую строфу – это то, что в обычном понимании называют припевом). По своему местоположению в строфе рефрен может быть начальным, концевым, обрамляющим.

Начальный малый рефрен

1. **Лелим е лелим.** /Жила-была вдовка / семь лет удовою./
2. **Лелим е лелим.** /Родила вдовка/ сына Иванушку./

Начальный большой составной рефрен

1. **Авсень! /Авсень!** Как Алексей-господин./
2. **Авсень! /Авсень!** По новым селям ходил./

Концевой малый рефрен

1. А в поле, в поле/ по край дороги/ **Святой вечер! /**
2. Там явор стоял/ тонкий высокий/ **Святой вечер! /**

Концевой большой рефрен

1. Не шум шумит, / не гром гремит./
Христос воскрес /воистину! /
2. Идут-бредут /волынщички./
Христос воскрес /воистину! /

Обрамляющий малый рефрен

1. **О-то-то!** /Петрова ночь /ой невеличка./ **О-то-то!**
2. **О-то-то!** /Чи я, молода, /не выпалася./ **О-то-то!**

Обрамляющий большой (составной) рефрен

1. **Ой рана / на Йвана! /**
На Йвана/ солнца йграло./
Ой рана / на Йвана! /

Помимо перечисленных видов рефренов существуют песенные формы с *рефренами внутри построений*. Разумеется, речь идёт о песнях с силлабическим стихом.

1. Ли колодезя, /ли глубокого, /
Ай, люли-люли, / ли глубокого./

В некоторых традициях встречается «двойной» рефрен – два разных рефрена, неизменно повторяющиеся из строфы в строфу.

К содержанию

1. Дубровушка /зелёная/ ладу-ладу,/

Дубровушка /зелёная/ душель мой!/
Сложные строфические формы, содержащие повторы слоговых групп и рефрены в самых разнообразных комбинациях, особенно характерны для западно- и южнорусских хороводных песен.

Музыкально-ритмическая организация народных песен

Слоговая музыкально-ритмическая форма

Для народного певца во время исполнения важен не столько конкретный музыкальный ритм напева, который образуют короткие и длинные звуки, сколько музыкально-слоговой ритм, проще говоря – музыкальное время звучания слога поэтического текста. Именно слоговое время и является для него внутренней единицей измерения времени песни.

Слоговое время – музыкально-ритмическая продолжительность одного слога вне зависимости от того, выражен ли этот слог одним или несколькими звуками.

Ладовое строение песни

Ростками интереса к русской народной песне можно, наверное, считать публикации первых сборников русских песен с нотами, относящиеся к концу 18 – первой половине 19 веков.

Значительный вклад в формирование отечественной музыкальной фольклористики внесли композиторы и музыканты второй половины 19 века, в особенности представители «Могучей кучки». Обращение к истокам, стремление отразить в музыке национальную самобытность декларировалось этим объединением музыкантов как своего рода творческая программа. При этом неизбежно возникали вопросы – в чём состоит самобытность и что отличает народную песню от европейского музыкального стиля. Для поиска ответов на эти вопросы экспериментальным жанром явились популярные для того времени обработки русской народной песни (гармонизации в фортепианном изложении с голосом). Именно здесь Н. Римский-Корсаков и М. Балакирев пытаются найти новые гармонические краски. М. Глинка, а за ним Н. Римский-Корсаков, А. Лядов и другие всё чаще применяют переменный и несимметричный метры, цитируя или же обрабатывая русские песни. М. Мусоргский вслед за А. Даргомыжским, разрабатывает в своём творчестве идею о воплощении мелодическими средствами интонационного склада русского разговорного языка, народной речи.

«Кучкисты» интуитивно чувствовали искусственность применяемых на практике европейских теоретических концепций по отношению к народной песне и активно пытались этому противостоять. Русские музыканты того времени пытались разработать теорию народных песен по принципу «от обратного», отталкиваясь от уже известных академических норм.

В области звуковысотной организации русских песен это, в частности, выразилось в поиске закономерностей так называемого *переменного лада* в народных напевах.

Ещё одной особенностью русской народной музыки, по мнению «кучкистов», была особая *плагальность* русских песен (преобладание в гармонии аккордов субдоминантной группы) в противовес западноевропейской *автентичности* (преобладанию доминантовой сферы). Однако даже из этих определений видно, что для описания особенностей народной музыки композиторы «Могучей кучки» использовали, тем не менее, категории европейской музыкальной теории.

Музыканты-фольклористы 19 – первой половины 20 в., исследуя ладовые основы народной музыки, опирались в той или иной форме на нормы западноевропейской теории музыки. Их занимали в основном вопросы историко-эволюционного развития и становления лада в русской песне. Проблемы же внутреннего устройства лада в русской песне – тому, как она организована, и как функционирует звуковысотная ткань напева,

К содержанию

уделялось гораздо меньше времени.

В настоящее время в отечественной фольклористике только начинает складываться более или менее объективное представление о принципах высотно-ладовой организации напевов.

Строй равномерной темперации сложен из ступеней, отношения между которыми чётко определены и акустически выверены. Каждая ступень 12-тоновой гаммы имеет закреплённую акустическую позицию – частоту, выраженную в герцах. В основе равномерно-темперированного строя лежит так называемый чистый (или пифагоров) строй, выведенный математическим способом.

Согласно этой логике звукоряд (он же лад) народной песни состоит из акустически стабильных тонов темперированного строя и интервалов, возникающих между ними. Лад в народной песне как функциональная система европейского образца (поиски тоники присущих системе в целом ладовых тяготений, главных и побочных устоев и т.п.) и имеет два основных параметра:

1) звуковой объём, т. е. диапазон или *амбитус* шкалы (в связи с чем звукоряды разделяются на узкообъёмные – до квинты и широкообъёмные – больше квинты);

2) его интервальное строение, определяющее собственно тип лада, в зависимости от чего лады могут быть диатоническими и ангемитонными (бесполутоновыми) и т. д.

Долгое время звуковысотную организацию народной песни анализировали исходя из этих двух базовых критериев. Иначе говоря, все возможные виды звукорядов в народной песне пытались уложить в две основные *звуковые системы*:

1. **Диатоника – объединяет класс 7-ступенных «греческих» и октавных европейских ладов.** Её характеристика:

- квинтовый принцип организации шкалы, т.е. все звуки, составляющие звукоряд, можно выставить по квинтовому ругу;
- терцово-квинтовые созвучия как основной звуковой элемент фактуры;
- наличие тяготений, устоев и неустоев.

2. Диатонике противопоставлена **ангемитоника – бесполутоновая звуковая система**, объединяющая все прочие звуковые образования. Ангемитоника чрезвычайно распространена в вокальном фольклоре многих славянских, финно-угорских и тюркских народов.

В качестве характерных черт ангемитоники выступают:

- бесполутоновый принцип строения шкалы;
- секундово-квартовые звуковые сочетания по вертикали, в противовес терцовым комплексам диатонических напевов;
- отсутствие ясно выраженного ладового центра, категорий устой-неустой.

В зависимости от диапазона ангемитонной шкалы различали так называемые *трихорды в кварте*, или *тритоники* (объём равен трём ступеням), *тетрахорды в квинте*, или *тетратоники* (объём равен четырём ступеням). Пятиступенная разновидность ангемитоники – *пентатоника* имеет широкое распространение в музыке разных народов.

Как частная разновидность проявления ангемитоники рассматривались и *целотоника – звукоряд, построенный по целым тонам* (её амбитус не превышает 4–5 ступенного объёма). Однако в «чистом» виде целотонные образования встречаются довольно редко.

Вопросы и задания

1. Какие основные черты присущи народному творчеству?
2. Какие элементы сосуществуют в ритуале?
3. Охарактеризуйте фольклор как явление синтетическое и синкретическое.
4. В чем проявляется бифункциональность народного творчества?

К содержанию

5. Приведите примеры приуроченных и неприуроченных жанров музыкального фольклора.
6. Определите тип стихосложения в приведённых ниже образцах поэтических текстов: тонический, стопный или силлабический стих:
 - а) Загуляла тут малого голова,
Загуляла тут молодчигова:
Красны девицы не любят его,
Молоды дурны мужьям не берегут,
И старухи не спасаются,
В монастырь не собираются.
 - б) Не век девицей вековать,
Не всё касатке распевать,
Пора гнездо устроить,
Чтоб детушек покоить...
 - в) Уж вы, соколы, соколы,
Соколы перелётные,
Вы далёко ли летали?
 - г) – Чи дома, дома сам пан хозяин?
- Хоть он и дома – нам не кажется,
Нам не кажется – прибирается.
 - д) Высоко, высоко соколка летала,
Выше сыра дуба гнёздышко свивала.
Свивши гнёздышко, стала, подумала...
1. Перечислите основные научные направления и концепции в области звуковысотности народных песен в 20 веке.

Литература

1. Богатырев, П. Фольклор как особая форма творчества // Вопросы теории народного искусства. – М., 2001. – с. 369 – 383.
2. Мальцев, Г. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики: (Исслед. по эстетике уст.-поэтич. канона) / Г.И. Мальцев; Отв. ред. А.Ф. Некрылова; АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). - Л.: Наука: Ленингр. отд-ние, 2009. - 165 с.
3. Чистов, К. Специфика фольклора в свете теории информации // Типологическое исследование по фольклору. – М., 2005.- 187с.
4. Щуров, В. Принципы жанровой классификации русского музыкального фольклора // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке. – М., 2011. – с. 144 – 162.

Раздел 2. Календарно-обрядовый фольклор

Мировоззрение древних славян было мифологическим, конкретные явления природы в нем связывались с божествами. Перун, громовержец, противопоставлялся богу Велесу, или Волосу, по мифологии славян — покровителю скота. Мокошь была богиней ткачества и водной стихии. Славяне поклонялись солнцу — Яриле, Даждь-богу, Сварогу, земле, воде. Они почитали природу как одухотворенное начало. В их представлениях природа была наполнена духами добрыми и злыми, которых они умилоstellяли. Божествам, олицетворявшим силы природы, — воде, солнцу, земле, — приносились жертвы.

Обряды славян включали песни, ритуальные действия, "игрища", которые сохранились в народе, потеряв свой первоначальный магический смысл. С культом предков связаны были древние славянские плачи, сопровождавшие тризны. В общественно-родовом быту славян этот культ играл важную роль, так как давно умерший родоначальник — Род или Рожаница считались покровителями своего потомства. Вера в загробную жизнь пронизывала весь культ славян и связывалась с верой во всяких духов, населявших природу: леших — лесных божеств, водяных и русалок — речных божеств. Души умерших, по их поверьям, населяли поля, леса и воды. Вся природа казалась древнему человеку одухотворенной и живой, с этим связан антропоморфизм — перенос человеческих качеств на различные явления природы. Человек вступал в общение с природой, хотел участвовать в тех переменах, которые совершались в ней, поэтому разные времена года сопровождалась различными обрядами. Так постепенно

К содержанию

складывались календарно-обрядовые праздники, приуроченные к циклу земледельческих работ, сохранившиеся в песнях русского фольклора.

Смены времен года отмечались праздниками, связанными с календарем. Языческие календарные обряды с появлением христианства не исчезли, они преобразовались, соединившись с христианским культом в своеобразном двоеверии. Например, обычай рядиться и ходить на Святках из дома в дом с веселыми песнями — колядками — восходит к зимнему празднику Коляде: так встречали бога зимы — Коляду. Затем зиму провожали, а весну выкликали. Встреча весны (Красная горка) сопровождалась весенними праздниками, на масленицу пекли блины — символ солнца и весны, провожали и сжигали соломенное чучело божества зимы. Прилет птиц отмечался в марте обрядовым печеньем, женщины пекли из теста жаворонков. В так называемую русальную неделю встречали лето. В это время заключались браки, пели песни в честь Лады и Леля — покровителей любви. Весной и летом совершали поминальные обряды, тризны: весенняя тризна — Радунца и летняя — Русалии, которые сопровождалась плачем об умерших. Проводы лета отмечались праздником в честь Купалы. Песни, пляски, игры, сопровождавшие эти обряды, сохранились в фольклоре спустя много времени после христианизации Руси.

Многие языческие обряды, совмещаясь с новыми христианскими верованиями, образовывали своеобразные синкретические формы двоеверия. Например, праздник Коляды был приурочен к Рождественским святкам; проводы зимы (Масленица) - к Сырной неделе; Красная горка и Радунца - к Пасхе; Семик или Русалии - к Троице; Купала - к Иванову дню (Иван Купала). Отправление обрядов сопровождалось пением песен, большая часть которых сохранилась в народной памяти на долгие годы. В модифицированном виде они дожили до наших дней.

Надо помнить, что народный календарь — сложное культурное явление, формирование и эволюция его происходили в течение длительного времени и, разумеется, под воздействием многих внешних и внутренних факторов.

Становление календаря неразрывно связано с осмыслением времени и его исчислением, с установлением годовой системы будней/праздников. В первую очередь календарь, конечно же, это система отсчета времени. Однако у любого народа он насыщен самыми разнообразными элементами, имеющими различное происхождение, свою скорость эволюции, особое функциональное предназначение. Здесь знания, полученные путем эмпирических наблюдений и опыта, тесно переплетены с иррациональными представлениями и верованиями. Причем, это надо особенно подчеркнуть, здесь не простая совокупность, некая сумма, а живой, сложный организм, столетиями действовавший механизм культуры, который обеспечивавший удивительную жизнестойкость и работоспособность традиционного календаря.

Глубинной основой русских календарных обычаев и обрядов является земледельческое мировоззрение с характерным для него осознанием взаимосвязи человеческого и природного, с идеей обмена между этими сферами, с верой в наличие внешних (часто сверхъестественных) сил, с которыми человек связан отношениями ритуального договора. В народном представлении календарь обладал сакрально-профанным единством, что закреплено в таких важнейших понятиях, как *обряд*, *порядок*, *обычай*, которые у восточных славян обозначали конкретные стереотипизированные способы человеческой жизнедеятельности, а также систему символических действий, придающих прагматической, мирской стороне календаря сакрализованный и эмоционально окрашенный характер.

Формальной основой русского традиционного календаря были церковные святцы, в соответствии с которыми за каждой датой закреплялись церковные праздники и дни чествования православных святых. Однако этот месяцеслов создавался не сразу и не на пустом месте. Формируясь на протяжении веков, он учитывал, приспособлялся, но и существеннейшим образом корректировал бытовавший задолго до него и параллельно ему

К содержанию

земледельческий календарь, превратив последний в стройную и удобную систему времяисчисления и придав ему статус высокой духовности.

Синхронизация природных ритмов и хозяйственной деятельности человека привела к особой отмеченности начальных и завершающих моментов природных циклов, обрядовых комплексов, ритуалов, возрастных этапов и т.п. Магия начала и окончания ярко прослеживается в существовавших в народном сознании и актуализируемых в культурной деятельности «кругов» с относительно замкнутым пространством и временем. Круги эти имели разные масштабы – от годового круга до обыденного обряда, того, который справлялся в течение одного дня. При этом рамки, которыми оформлялось какое-либо действие, не только отгораживали, замыкали, но и соединяли, сопрягая его с другими явлениями, пластами календаря. Здесь каждый день и цикл наполнены своим содержанием (богатым или скромным) и всегда подготовлены предшествующими циклами или отрезками времени и всегда были проецированы на следующие. Особенно это касается переходных, переломных периодов - времени начал и итогов, свершений, откровений и проекций на будущее: это святки, масленица, Иван Купала, троцкий цикл и, конечно же, время уборки урожая – жатва.

Тема 2.1. Календарь основных крестьянских праздников *

Таблица 2

Святки зимние	25 декабря – 6 января
Святые вечера	25 декабря – 1 января
Страшные вечера	1 января – 6 января
Рождество	25 декабря
Васильев день (Новый год)	1 января
Крещение	6 января
Масленица	8-я неделя до Пасхи
Сороки (встреча весны)	9 марта
Благовещение	25 марта
Пасха	22 марта – 25 апреля
Фомино воскресение	первое воскресение после Пасхи
Егорьев (Юрьев) день	23 апреля
Вознесение	на 40 день после Пасхи
Святки летние	7-я неделя после Пасхи
Семика	четверг 7 недели после Пасхи
Троица	через 3 дня после Семика
Духов день	следующий после Троицы
Аграфена Купальница	23 июня
Иванов день (Иван Купала)	24 июня
Петров день	29 июня
Ильин день	20 июля
Сёмин день (Симеона-летопроводца)	1 сентября (начало «бабьего лета»)
Покров	1 октября
Кузьмы-Демьяна день	1 ноября

* Все даты приведены по старому стилю.

Календарными называются песни, исполнение которых строго приурочено к обрядам календарно-земледельческого года. Эти песни являются неотъемлемой частью календарных праздников, и без них сам ритуал считается неполноценным (Таблица 2).

В традиционном сознании исполнение календарных песен напрямую соотнесено с общим смыслом и целью обряда. Поэтому главное назначение календарных песен с точки зрения носителя традиции – не художественное, а сугубо практическое, направленное на

К содержанию

достижение действенного контакта с природными силами, цель которого – повлиять посредством ритуала на увеличение урожая, успешность промыслов, благополучие общины.

Система календарных праздников восточных славян представлена, с одной стороны, обрядами, сопровождающими основные этапы *сельскохозяйственных работ* в течение года (первый выгон скота весной, жатва ит.п.), с другой стороны – *церковными праздниками*, составляющими традиционный православный календарь. Одни календарные праздники имеют строго определенные даты, другие – хронологически подвижны (это касается как аграрных, так и церковных обрядов).

Отметим две важные черты календарно-земледельческих праздников – *повторяемость* элементов ритуала и *схематичность* его структуры.

1. Все праздники характеризуются повторяемостью из обряда в обряд одних и тех же элементов, которые комбинируются различным образом (к примеру, практика обхода дворов с пением благожелательных песен существует и на Святки, и на Троицу).

Основными элементами календарных обрядов являются:

- действия, связанные с *культутом природы* (роль растений в ритуалах весенне-летнего пограничья – березы на Троицу, трав и папоротника на Купалу, вербы на Егория и Пасху и т.п.);
- действия, связанные с *культутом огня* как целебного, очищающего от болезней средства (прыгание через масленичный и купальский костер), с помощью которого уничтожались те или иные мифологические персонажи (сжигание чучела Масленицы), отпугивалась, выпроваживалась «нечистая сила»;
- действия, связанные с *культутом еды* (с одной стороны, ритуальные, приготовленные вскладчину, трапезы, основное назначение которых – по-новому перераспределить общинную долю: застолья на свадьбе, родинах, крестинах, похоронах; с другой стороны, – действия, символизирующие плодородие, богатство: осыпание зерном молодых, обильная еда, окатывание яйцами на Егория и Пасху скота, скармливание скоту особых кулинарных изделий для приплода);
- действия, связанные с *культутом предков – родителей* (почитание умерших на Пасху, радуницу с обязательным посещением могил);
- действия, связанные с верой в *слово*, в определенную магию самого звука как оберега от нечисти и прочих злых сил (крик петуха, обход стада на Егория с ружьем, выстрелы из которого призваны отпугнуть хищников на весь пастбищный сезон; особое отношение к пастушьему инструментарию; нарочито шумное поведение ряженых на Святки и Масленицу);
- *гадание* как акт вступления в контакт с чужим миром и получения от него информации в обмен на дары (гадания на Святки; на Троицу – по венкам, развешанным на березе или брошенным в воду; в день похорон – по дыму от сожженной на перекрестке дорог соломы из-под покойного, по направлению которого узнавали о следующем покойнике);
- ритуальный *смех*, как очищающее и одновременно отпугивающее «нечистую силу» средство (колядование на Святки, масленичные гуляния, особые игры с обязательным смеховым компонентом).

В своей основе все приведенные элементы базируются на языческом понимании мира. Крестьяне Древней Руси верили, что успех сельскохозяйственного производства целиком зависит от божественных покровителей. Чтобы достичь высокого урожая в поле и на огороде, избежать гибели или болезни скота, необходимо как можно более точно выполнить определенный ритуал, основная функция которого – диалог, взаимодействие человека с окружающим его внешним миром. Поэтому, направляя магические действия на составную, малую часть природных явлений, человек считал, что таким образом он

К содержанию

взаимодействует с природой и космосом и обеспечивает с их стороны благожелательное отношение к себе.

2. Структура каждого календарного ритуала сводится к определенной, повторяемой из раза в раз драматургической схеме. Все календарные обряды опираются на *мифологические представления об окружающем мире*, присущие человеку традиционной культуры.

На уровне реально происходящих событий каждый календарный обряд представляет собой *встречу*, а спустя некоторое время – *проводы* определенного (меняющегося от праздника к празднику) мифологического персонажа. **Этот сюжет – «встреча/проводы» - является универсальным для большинства календарных обрядов**, часто их так и называют – «проводные» обряды.

Мифологическая картина мира, отражаемая в обрядах, специфична именно тем, что объединяет в единое целое элементы языческих и христианских ритуалов. Вследствие этого сама концепция христианства существенно адаптируется к народному мировоззрению.

Тема 2.2. Песни зимнего календаря. зимние святки

Годовой круг, цикл земледельческих праздников начинается и заканчивается зимой, с момента зимнего солнцестояния или солнцеворота (22 – 24 декабря). У славян издавна существовали и были широко распространены обряды и праздники, которыми они отмечали зимний солнцеворот. Люди заметили, что именно с этого времени Солнце начинает пригревать сильнее, удлиняется световой день, постепенно оживает природа. Еще в глубокой древности при помощи ритуала люди пытались магическими действиями повлиять на усиление теплотворной способности Солнца. Они зажигали костры в дни зимнего солнцеворота (как, впрочем, это делается с той же целью и в дни летнего солнцеворота – 22 – 24 июня). Декабрьское зажигание огней означало и начавшееся «разгорание» светила, и начало нового сельскохозяйственного года – нового аграрного цикла.

К этому периоду относится зимний комплекс обрядов с четко закрепленными датами. Рождество, Новый год и Крещение образуют цикл зимних праздников, называемых *Святками*. Святки открываются Рождеством и продолжаются две недели до Крещения, которым этот цикл завершается.

Время святочного комплекса ритуалов приходится на конец старого земледельческого года и смену его новым годом. Поэтому период Святки считается наиболее опасным в году, поскольку, по традиционным мифологическим представлениям, именно в это время граница между *тем* и *этим* светом становится некрепкой, вследствие чего возрастает активность «нечистой силы».

В столь кризисные моменты природы именно ритуал является главным средством, необходимым для упрочения ослабленных границ между мирами. **Основной обрядовой идеей выступает выпроваживание старого и установление нового миропорядка.**

На уровне конкретных действий в ритуале очень важно воссоздать «первородный хаос», главным признаком которого является смешение двух миров, разрушение границ между ними. В святочных ритуалах это достигается в первую очередь благодаря обычаю многократного *обхода дворов* группами *ряженных*.

Традиционный набор основных персонажей ряженных (*старик и старуха, цыган и цыганка, барин и барыня, покойник, коза, конь, журавль и др.*) как раз и призван продемонстрировать тотальное нарушение всех существующих норм: мертвые здесь соседствуют с живыми, люди с животными, господа с мужиками.

Святочное ряженье представлено у русских повсеместно, правда, различной бывает его закрепленность по времени: где-то ряжутся под Рождество, где-то под новый год, могут и накануне Крещения.

К содержанию

Любимым развлечением молодежи в Сочельник накануне Рождества было *колядование*. Молодежная праздничная процессия обычно шла с бумажной рождественской восьмиконечной (Вифлеемской) звездой, парни и девушки пели под окнами **колядки – короткие песни с пожеланиями хозяевам всяких благ в обмен на дары**. Чем обильнее было угощение, тем сытнее должен был быть будущий год. Песни, адресованные хозяевам дома с благопожеланиями в новом году, формируют так называемый *господарский цикл колядок*.

Колядки имеют трехчастную структуру: зачин, содержащий обращение к хозяевам с просьбой разрешить «песню спеть»; основная часть колядки величально-благожелательного характера; заключительная, которая содержит просьбы одарить и выражение благодарности за одаривание.

Если в качестве адресата выбирается девушка на выданье или неженатый парень, то эти колядки принято относить к *молодежному циклу* зимних поздравительных песен. К нему же относятся специальные песни-пожелания сыну или дочке хозяев дома. Конечной целью колядования является одаривание колядовщиков хозяевами. Если хозяева скупы на дары, песни могут заключать в себе шуточные угрозы.

По повторяющимся из строфы в строфу словам зимних поздравительных песен – рефрену – в каждой локальной традиции различают местные жанровые разновидности колядок – *авсеньки* и *таусеньки* («Авсень!», «Таусень!») в Рязанской области, *щедровки* на Украине, в Белоруссии и в некоторых южнорусских традициях («Щедрый вечер!»).

Колядки отличаются особой манерой исполнения – мелодизированной декламацией, интонируемой в узком звуковом объеме. Поэтому очень часто мелодика представляет собой многократно повторенную одну и ту же попевку.

Повсеместно в Рождество при *обходе дворов* преимущественно парнями и мужчинами, или представителями церкви (священник, дьяк), и по сей день, исполняется рождественский церковный *тропарь* «Рождество твое, Христе Боже наш». Поэтому зачастую данное действие называлось *христославить, рождествовать, славить*.

Аналогичный обход, но уже с пением *посевальных* песен, совершался утром Нового года детьми или молодежью накануне Нового года (в Васильев вечер). Здесь непременным атрибутом обхода выступало зерно, которое славильщики бросали на пол в каждом доме. Зерна собирались хозяевами и сберегались до весеннего посева:

Сею, вею, посеваю,
С Новым годом поздравляю!

Одним из основных действий, приуроченных к кризисным точкам природного цикла, является *гадание*. Гадать можно было в любое время, но самым «верным» считалось это действие именно на Святки, и особенно в самые *вещие дни* – кануны Нового года и Крещения.

Гадание, по сути, представляет собой контакт с *тем* миром с целью получения от него нужной информации.

Место гаданья – это обычно перекресток дорог, баня, хлев, печь, порог дома, т.е. то сакральное пространство, которое соприкасается с *чужим* миром. Баня – жилье банника, хлев – дворового, печь и порог – домового, перекресток считается местом пребывания «нечистой силы», особенно *заложных покойников* (покойников с нерастраченной при жизни энергией – утопленников, удавленников, умерших в молодом возрасте).

Среди гаданий святочного цикла различают собственно гадания и гадания под песню. Гадали о жизни и смерти, болезнях, погоде и урожаю, о богатстве и благополучии семьи, но самой актуальной темой гаданий было, конечно, замужество.

Гадание под песню – особый ритуал, называется в зависимости от того или иного действия: *перстни тресть, серьги закидывать, хоронить золото* и т.п.

Сам обряд проходит так: в ломе вдовы (или старой женщины) собираются девушки, каждая из которых кладет в шапку, платок или блюдо свое украшение. Исполняется песня-гадание, предвещающая в иносказательной форме судьбу девушки.

К содержанию

Кому именно адресуется песня, узнают только после ее пропевания – вдова, не глядя, вынимает из шапки украшение одной из девушек. Содержание и порядок следования песен обычно строго регламентированы в этом обряде – большая часть песен должна содержать благополучные предсказания на будущий год (предстоящее замужество, счастливая жизнь в браке, богатство). Наряду со счастливыми предсказаниями в гадании обязательно присутствует и несколько неблагоприятных прогнозов (смерть, бедность, беременность вне брака и т.п.).

К замужеству:

Как на дубчике два голубчика, ой люли,
Все целуются, все милуются, ой люли.

К богатству:

Растворю квашню да на донышке, ой люли,
Встану поутру – с крайми вровень, ой люли.

К бедности:

Растворю квашню с крайми вровень, ой люли,
Встану поутру – там, на донышке, ой люли.

К безбрачию в этом году:

Под окном сосна да колючая,
Кто прислонится, тот исколется.

К смерти:

Висит фартучек на воротиках,
Кто пройдет – все вытирается.

Отличительной чертой подблюдных песен выступает большой рефрен с характерным текстом – «Мы кому споем, мы тому с добром, кому вынется – не минуется, не минуется – правда сбудется!» Напев на все предсказания один, но сочетающийся с разными текстами.

Излюбленным времяпрепровождением молодежи на Святки было устраивание вечеринок с играми и хороводами – *игрици*, для которых откупалась отдельная изба. Среди святочных игр особо выделяются так называемые *покойницкие игры* и розыгрыши девушек парнями, переодетыми в покойника.

В игре «в покойника» главным эпизодом является отпевание с участием «попа» или «причитальщицы». Вслед за отпеванием мнимого покойника следует поочередное прощание с ним: все присутствующие, по правилам игры, должны *умруна* целовать. «Покойник» все время лежит на лавке, под приговор окружающих он изображает все, о чем говорится:

Покойник-покойник помер во вторник,
Стали хоронить, а он глядит! (*Открывает глаза.*)

Покойник-покойник помер во вторник,
Стали хоронить, а он сидит! (*Садится.*)

Стали хоронить, а он руки растопырит!

Стали хоронить, а он стоит!

Стали хоронить, а он за нами бежит!

Последнее слово служит знаком к началу активных действий «покойника»: он вскакивает и пытается кого-либо поймать, ущипнуть, уколоть скрытой иглой и т.п. Пойманный занимает его место на лавке, игра продолжается.

Велик пласт игр с *любовной тематикой*, обязательной для этого времени – предбрачного периода. В них в пародийном и упрощенном виде воспроизводится свадебный обряд.

Святочные хороводы чаще всего отличаются особым финалом – поцелуем. Отсюда и характерное народное название таких хороводов – *поцелуйные*.

Заканчиваются Святки праздником Крещения. Считается, что в этот день в водах Иордана, Иоанн Креститель крестил Иисуса Христа. Отсюда – главное событие праздника

К содержанию

водосвятие с ритуальным омовением. Для этого в реке или озере прорезают прорубь в форме креста – Иордань, к которой с молитвой направляется торжественный крестный ход. Воду в реке освящает священнослужитель, после чего все желающие могут в ней купаться, брать ее с собой, поскольку считается, что она обладает особой целительной силой в течение всего года.

Помимо церковной службы накануне Крещения хозяин или хозяйка мелом или углем рисуют кресты на стенах, дверях, окнах всех строений (дом, хлев), оберегая таким образом свое жилище от «нечистой силы». Кресты делали также из палочек и бросали их в колодец, тем самым освящая воду. Какого-либо специального музыкального сопровождения этого праздника фольклористами не зафиксировано.

Тема 2.3. Масленица

Еще древние славяне отмечали праздник проводов зимы и встречи весны. Называли его в честь языческого бога плодородия и скотоводства Волосом (Велесом). После принятия христианства на Руси праздник этот сохранился, изменив свое название – с 16 века он стал называться Масленицей. Масленица была принята православной церковью как религиозный праздник под названием *сырной*, или *мясопустной*, недели, но христианского переосмысления так и не получила – содержание, по сути, осталось языческим.

По срокам проведения Масленица предшествует Великому сорокадневному посту перед Пасхой и справляется за 8 – 7 недель до нее – в период с конца февраля до начала марта. Каждый из дней масленичной недели имеет свое название:

- понедельник – *«встреча»*;
- вторник – *«заигрыши»*;
- среда – *«лакомка»*;
- четверг – *«разгуляй»*;
- пятница – *«тещины блины»*;
- суббота – *«золовкины посиделки»*;
- воскресенье – *«прощеное воскресенье»*.

Как любой ритуал традиционной культуры, масленичный обряд включает в себя три этапа:

1. Демонстрация «старого» качества мира.
2. Его ритуальная смерть, обычно персонифицированная чучелом-куклой.
3. Установление нового миропорядка.

Таким образом, **структура масленичного обряда базируется, с одной стороны, на модели «переходного» обряда, с другой – на универсальном сценарии «встреча/проводы»**. Масленица, как и период Святков, фиксирует смену сезонов, поэтому для традиционного мифопоэтического сознания очень важно в очередной раз обозначить, в ритуальной форме границы между *своим* и *чужим* миром, *тем* и *этим* светом.

На связь этого праздника с *поминовением умерших* указывает ряд специфических деталей. Прежде всего – название недели, которая предшествует масленичной – поминальная неделя, с последних двух дней которой и принято справлять Масленицу. В субботу поминальной недели, по традиционным верованиям, души умерших родственников посещали родные дома, где их должно было поджидать угощение. В последние дни масленичной недели (т.е. перед Великим постом) также возможны «визиты» предков, поэтому было принято не убирать со стола еду.

Поминальные мотивы проступают и в кулинарном коде обряда. Об этом свидетельствует основное поминальное блюдо поминального стола – знаменитые масленичные *блины*. Первый блин *отправляли* умершим – клали его на божницу. Блинами угощали как своих, так и чужих, незнакомых людей (как известно, на поминки принято угощать всех пришедших).

К содержанию

Кроме того, само слово *прощенное* (воскресенье) помимо общеизвестного значения – в этот день принято просить друг у друга прощения – обнаруживает также и другую, более глубинную этимологию, связанную с идеей прощания: в этот день специально ходили на кладбище *прощаться с умершими*.

В отличие от святочной обрядности, идея проводов/встречи обретает в масленичном ритуале конкретное выражение. Основным ее персонажем, *ритуальным символом Масленицы антропоморфное чучело*, которое «проживает» все этапы человеческой жизни – от рождения до смерти (ему дают имя, с ним катаются на санях, и, в конце концов, сжигают).

Огонь в масленичном обрядовом комплексе обладает особым, магическим значением. Считается, что к моменту празднования Масленицы прежний огонь, срок «жизни» которого насчитывает год, утратил свою силу, отжил свой век. Его необходимо потушить по всей деревне, после чего путем трения возжигается новый. В разведении этого нового огня должен принимать участие каждый дом – для масленичного костра собираются старые вещи по всем дворам.

Эпизоды с ряженым наблюдаются в масленичной обрядности гораздо реже, чем на Святки. Связаны они с последним днем недели и ограничены набором определенных персон (солдат, конь и др.). Процессия ряженных имеет характер «проводов»: это ритуальные похороны Масленицы. При этом нередко инсценируются – обычно в шуточном варианте – эпизоды церковного отпевания и оплакивания.

Катание с ледяных горок, а также в санях на лошадях вокруг своего села – обязательный элемент масленичного гуляния.

Катанию с гор придавался особый *сакральный* смысл. Считалось, что оно способствует росту растений, в первую очередь – волокнистых (льна и конопли). Дети катались все дни Масленицы, взрослые же присоединялись к ним с середины недели, даже пожилые люди обязаны были прокатиться с горы – «на долгий лен». Загадывали: кто дальше проедет – у того лен будет длиннее.

Еще один комплекс обрядовых действий был связан с *чествованием молодых* – молодоженов и наоборот – порицанием и даже наказанием холостых парней. *Обход молодоженов* в Масленицу – ритуал, повсеместно распространенный у русских. Молодым устраивали своеобразные смотрины в селе: ставили их к столбам ворот и заставляли целоваться у всех на глазах, «зарывали» в снег или осыпали снегом, катали с гор, на лошадях, устраивали им *целовальник (целовник)* – когда односельчане могли прийти в дом молодых и поцеловать молодую, другие испытания.

Самым распространенным ритуалом наказания неженившихся парней (а иногда и девушек, которые отказали сватам) является привешивание на ногу или на руку *колодки*. Иногда колодку могли привесить и родителям неженатого парня. Наказанные таким образом не имели права снимать колодку самостоятельно – они должны были внести выкуп, после чего колодка снималась.

Песни, приуроченные к Масленице, назывались *масленскими (масленичными)*, однако, они могли иметь различную жанровую природу. Наряду с обрядовыми масленичными песнями, которые звучали только на Масленицу, исполнялись и хороводные, и лирические песни (т.е. приуроченные песни других жанров).

Сюжеты масленичных песен сконцентрированы вокруг двух масленичных тем – *проводов зимы и встречи весны*. Поэтому одна часть песен посвящена зимней тематике, другая – имеет набор образно-поэтических метафор, типичных для веснянок. И в тех, и в других песнях весьма распространен мотив «замыкания зимы» и «отмыкания весны».

- Голубка-ключница,
Вылети за моря,
Вынеси два ключа...

Замкни зиму холодную,
Отомкни лето теплое,
Выпускай траву зеленую...

К содержанию

Другой пласт обрядовых песен представляет собой небольшие припевки сродни частушке («короткие», *масленские припевки*), текст их обычно отличается корильным содержанием:

а) укоряют Масленицу в ее непродолжительности;

б) корильные песни поют и невступившим в брак:

а) Нам сказали Масленица семь недель,

б) Ах ты, Масленица, - белый сыр,

Оказалось Масленица один день!

А кто не женился – сукин сын!

Наконец, существует довольно значительный корпус песен, именуемый *масленскими*, однако по своей поэтической и мелодико-ритмической организации относящийся к жанру *приуроченной лирической песни*. То, что эти лирические песни существуют в контексте календарного обряда, накладывает свои особенности на манеру их исполнения.

Как собственно обрядовые масленичные песни, так и приуроченные к Масленице лирические песни принято петь особым тембром – громким, зычным голосом на открытом пространстве. Наряду с манерой исполнения масленичная лирика отличается от собственно лирических песен звуковысотным и фактурным складом, свойственным типично обрядовым напевам: узкий диапазон, ограниченный квартой (квинтой), мелодико-фактурный тип напева.

Тема 2.4. Ранневесенние праздники

Границы этого цикла обрядов определяются, с одной стороны, прощеным воскресеньем масленичной недели, с другой – празднованием Пасхи. Таким образом, ранневесенний сезон практически совпадает с Великим постом (40 дней). В этот период церковь запрещает все увеселения, к которым относятся пение «мирских» песен, танцы, игра на музыкальных инструментах и пр. Исключение из этого правила составляет только пение закличек весны в строго регламентированное время (на *Сороки* или на *Благовещенье*), а также пение духовных стихов – песен с текстами религиозного содержания.

Несмотря на подвижные сроки проведения поста праздники, расположенные в его рамках, имеют по большей части закрепленные, фиксированные календарем даты. Христианская тематика этих праздников совсем не исключает их языческого смыслового наполнения. Рассмотрим важнейшие из них, отмечая при этом характерные для них ритуальные действия.

Сороки

Для крестьян было очень важно, чтобы теплые весенние дни наступили как можно раньше, а погодные условия сложились бы так, чтобы был хороший урожай, с которым было связано все благополучие семьи. Признаки быстрой весны народ видел в перелете птиц. День 4 марта так и назывался «грачевниками» - с этого дня на родину начинают возвращаться первые весенние птицы – грачи. 9 марта прилетал из-за моря кулик. Сам этот день назывался «сорок сороков»: церковь поминала в этот день сорок мучеников (убиенных царем Иродом младенцев). Поэтому Сороки считают в первую очередь детским праздником.

Считалось так же, что с этого дня начинаются «утренники» - утренние морозы, которые продлятся 40 дней, а потом наступит устойчивое тепло. 9 марта хозяйки пекли из ржаной или овсяной муки 40 шариков, которые выбрасывали по одному каждый день, закликая мороз:

Мороз, красный нос,

Вот тебе хлеб и овес,

А теперь убирайся

Подобру-поздорову!

И верили, что мороз, наевшись хлебных шариков, до будущего года уйдет в чужедальние края, и не будет мешать крестьянам в их весенних работах.

К содержанию

В каждом доме пекли из теста птичек – жаворонков (ритуальное печенье). В некоторых деревнях их украшали сусальным золотом, мазали им головки медом. С такими птичками-подарками бабушки ходили к любимым внучатам. Этим жаворонков дети усаживали на плетни и заборы, бегали с ними по улице, призывая прилет птиц – символов и предвестников весны. Этим же целям служили специальные короткие песни – веснянки, которые не пелись, а выкрикивались собравшимися в небольшие группы девушками.

Повсюду молодежь водила хорыводы. В одних деревнях люди собирались на горке, пели песни и угощали друг друга вареными яйцами, сидя вокруг соломенного чучела Весны, водруженного на шесте. В другом месте девушки выходили на гору с маленьким хлебцем в одной руке, с красным яйцом в другой и пели. Иногда девушки влезали на крыши амбаров и овинов повыше и поближе к солнцу, размахивали тряпичными или соломенными изображениями птичек и пели весенние песни.

Весну кликали, гукали, зазывали всеми силами. Во всех весенних песнях и призывах была радость человека-земледельца, который после долгой зимы выходил на простор, на солнечный свет и тепло в предчувствии своей самой важной работы – общения с воскресающей весенней землей.

Исполнение *веснянок* и изготовление *птишек* было приурочено либо к Сорокам, либо к Благовещенью.

Благовещенье

Этот праздник (25 марта) посвящен дню, когда архангел Гавриил принес благую весть Деве Марии о будущем рождении Христа. В народном календаре эта дата начало весны – «весна зиму поборолла». Почти у всех восточных славян только в этот день во время Великого поста разрешалось петь веснянки, чтобы *завзвать весну*. Говорили, что «песни петь в пост – грех, кликать же весну – можно».

Исполняться веснянки должны были зычным, громким голосом, обычно вне избы. Поэтические тексты веснянок содержат призыв весны, ее заманивают обещаниями развлечения и богатства, сравнивают с зимой. В веснянках своеобразно сочетаются признаки песенных величаний и заговорных заклинаний.

С величаниями веснянки сближает их повышенная эмоциональность. Они, как и величания, начинаются с обращения к весне, жаворонкам, куликам и т.д. Их стилистику отличает светлая, радостная тональность, что проявляется в соответствующих эпитетах («весна красная», «лето теплое», «трава шелковая», «рожь зернистая», «пшеница золотистая») и широким употреблением слов с уменьшительными суффиксами: «весняночка», «летичко», «жавороночек».

С заговорами веснянки роднит, прежде всего, их образность. В них широко употребляются образы замка и ключей. Самым распространенным мотивом веснянок является обращение к весне (или жаворонкам) с просьбой принести ключи, замкнуть «холодную зиму» и отомкнуть «теплое летичко». Веснянкам свойственны обращения в повелительном наклонении:

Приди к нам, весна, со радостью,

Со великой к нам со милостью!

Напевы веснянок, как правило, имеют ограниченный диапазон – кварта (реже терция). Фактура их представляет гетерофонию монодийного типа – одноголосие с эпизодическими расхождениями голосов участников ансамбля.

Веснянки исполнялись хором (часто перекличкой хором). Они представляли собой короткие песенки, обычно повторяемые каждая несколько раз подряд, как напевы-формулы. Особый колорит весенним песням придают характерные им возгласы-гуканья. Исконный смысл гуканий был, очевидно, в выполнении функции коллективного заклинания, магического воздействия на силы природы.

Пасха

Это один из центральных праздников, и его основные символы наполнены не языческим, а православным содержанием. Пасха посвящена страданиям Иисуса Христа,

К содержанию

его смерти и последующему Воскресению. Вместе с тем в традиционной культуре праздник Пасхи всегда четко обозначал грань между двумя сезонами – ранневесенним и поздневесенним периодами. Пасха празднуется по православному календарю в первое воскресенье после первого весеннего полнолуния, т.е. имеет подвижные сроки.

Как и в любое «пограничное» время, считалось, что в этот период возможен контакт с душами умерших, их выход из мира предков в мир живущих. Широко распространены представления о том, что с момента празднования Пасхи в течение девяти дней души умерших приходят в свои дома и живут в них до Радуницы (9-й день от Пасхи, во вторник). Почти повсеместно на Руси ходят дважды поминать близких на кладбище – на Пасху и на Радуницу.

Начиная с пятницы, в церкви проходят торжественные службы, там же в пасхальную ночь освящают ритуальную еду – пшеничный хлеб (у русских называется *кулич*, у украинцев и белорусов – *пасха*) и яйца, последующие действия с которыми имеют явно языческую природу.

Яйцо в пасхальной обрядности выступает знаком новой жизни. Крашение яиц, их освящение в церкви – неперенный элемент праздника. Ими обменивались, при этом, троекратно целуясь, их хранили до первого выгона скота, чтобы яйцом погладить скотину (оберег) и т.п. Устраивались различные игры: яйца *катали* (спускали по лотку, чье яйцо разобьет другие – тот здоровее будет), яйцами *бились* друг с другом с той же целью и пр.

С наступлением Светлого Христова Воскресения снимались запреты Великого поста: разрешалось, есть скоромную пищу и развлекаться под пение любых песен. Непосредственно на Пасху исполняли два обрядовых жанра – *волочebные песни* и *церковный тропарь* (исполняемый вне церкви в традиционной народной певческой манере).

Почти повсеместно на западнорусской территории известен обряд *обхода дворов* с пением христовых песен с характерным обрядовым рефреном «Христос воскрес!». Люди, составляющие торжественную процессию (по аналогии с крестным ходом это шествие также возглавляет человек с украшенной ветками или лентой иконой), именуются обычно *волочebниками* (от «волочиться» в значении ходить, бродить). С пением величальных песен они обходят дворы, за что получают от каждого хозяина деньги или продукты.

Поэтический текст волочebных песен аналогичен колядкам и содержит благопожелания хозяевам дома, иногда с шуточными угрозами – на случай отказа в щедром приеме. Часто волочebные песни исполнялись на мелодии веснянок. Особенно это заметно в припевах.

Правда, радостное настроение в волочebных песнях более открытого характера. Как песни поздравительные, веселые, исполняемые празднично настроенной толпой, часто сопровождаемые инструментальной музыкой, волочebные песни четко метричны и решены в мажорных тонах. Форма их не отличается не развитостью, не богатством вариантных изменений. При весьма протяженных текстах (100-150 стихов) мелодии их просты и носят речитативный характер (форма: запев-припев).

Волочebные песни представляют древнюю мужскую хоровую традицию, традицию особого волочebнического «братства». Это песни-шествия некоей мужской дружины (основной массив календарного фольклора – женское исполнительство).

Другим музыкальным жанром Пасхи был пасхальный тропарь, Несмотря на канонический церковный текст тропаря, исполнение его характеризуется удивительной вариантностью: обиходный церковный распев вне церковного обихода претерпевает значительные изменения.

Таким образом, музыкальный материал восточнославянского пасхального цикла демонстрирует нам свою *стилевую двойственность*.

Тема 2.5. Обряды поздневесеннего периода

К содержанию

Праздник Пасхи знаменует окончание цикла ранневесенних обрядов и открывает новый сезон. Святая пасхальная неделя завершается **Красной горкой** (суббота), воскресенье открывает **Фомину неделю**.

В этот день (или накануне, в первую субботу после Пасхи) во многих русских традициях принято поздравлять вступивших в течение года в брак молодоженов. Обрядовое поздравление носит характер *коллективного чествования молодых* и называется *вьюнишником*. Его участники (чаще всего, люди семейные) группами обходят дворы молодоженов, под окнами домов поют специальные *вьюнишные* песни. Песни имеют традиционный для обходных песен зачин с обращением к хозяевам (собственно величание) и завершаются настоятельной просьбой о вознаграждении:

Ты позволь-ка нам, хозяин, позволь-ка, господин.

Молодая, ты вьюная, да.

Вдоль по улице пройти, молодых-то дом найти.

Молодая, ты вьюная, да.

Основной датой Фоминой недели является **Радуница** (9-й день от Пасхи, во вторник) – праздник поминовения умерших родителей.

В этот день на кладбище приносят лепешки, пироги, крашеные яйца с Пасхи, водку и поминают усопших. Иногда поминальная трапеза готовится вскладчину прямо на кладбище. Посещению могил может предшествовать троекратный обход кладбища с пением пасхального тропаря «Христос воскрес!». Повсеместно *кормят* могилу: катают по ней пасхальные яйца, рассыпают крошки. Ритуальным языком общения с умершими является *причитание*.

Егорий (Юрий) – праздник в честь св. Георгия-Победоносца отмечался 23 апреля. В народном сознании органично сосуществуют два образа: один из них приближен к церковному культу св. Георгия, другой – к языческому культу хозяина земли и покровителя скота.

К этому дню приурочен первый выгон скота, сопровождающийся рядом ритуальных действий. Основная их функция – оберегающая, направленная на сохранение и приумножение скота. Скотину поглаживали освященными яйцами, похлестывая вербой. Стадо трижды обходили с пением тропаря «Христос воскрес!», обойдя круг, останавливались и троекратно стреляли из ружей. Пастух в этот день пользовался особым уважением у односельчан, ему приносили еду – *дарили* пастуха.

Накануне Егорьева дня молодежь, как и при святочном колядовании ходила по дворам и пела песенки, в которых выражалось пожелание благополучия хозяину и его скоту. Одна из таких песенок, например, заклинала:

Телочки, телитесь!

Свинки, пороситесь!

Курочки, неситесь!

Эти песенки, как и колядки, обычно заканчивались требованием подарка. Если хозяева хорошо одаривали исполнителей, то им выражались самые добрые пожелания, например:

Двести коров,

Полтора ста быков,

Семьдесят телушек!

Если хозяева скупчились, то они с обидой говорили:

Ни кола, ни двора,

Нет ни куричьего пера!

Дай вам Бог

Тараканов да клопов!

Манера исполнения и мелодический стиль егорьевских (юрьевских) песен родственна ранневесенним песням.

Вознесение

К содержанию

Вознесение Господне справлялось на 40-й день после Пасхи (в четверг на шестой неделе). Вознесение замыкает собой пасхальный цикл, в течение которого, согласно традиционным представлениям, небесные врата остаются открытыми для всех. Прежде всего, Вознесение считается праздником поминовения мертвых, поэтому пекут блины – неотъемлемый атрибут поминального застолья – и особый поминальный хлеб в форме лесенки – «по ней Христос должен подняться на небеса».

Крестьяне в этот день гадали по *печенью-лесенкам* с семью перекладами (семь чудес) о своей судьбе после смерти: печенье бросали с колоколен и по количеству уцелевших перекладов узнавали, на какое небо они попадут.

И русские, и украинцы подкидывали эти «лесенки» в поле, чтобы рожь уродилась высокой. С аграрно-продуцирующей магией связаны и другие действия: по засеянному полю катали (валяли) дьяков, чтобы снопы были большими и грузными; по ниве катались дети, прося всходы «вырасти до неба»; девушки, чтобы был хороший урожай.

Вознесение во многих традициях восточных славян считался *пограничным днем, отмечающим окончание весны и наступление лета*. Поэтому зачастую именно на Вознесение совершаются «проводные» ритуалы. Например, на Украине в этот день устраивали *проводы русалки*, в Полесье – *водили стрелу*. Наконец, с Вознесения запрещалось петь веснянки, на смену которым приходили песни нового сезона.

Тема 2.6. Троицко-купальская обрядность

Троицко-купальский обрядовый комплекс является важнейшим в календарно-земледельческом цикле восточных славян. Обряды этого периода по своему содержанию призваны в ритуальной форме продемонстрировать **смену весеннего сезона на летний, провести четкую границу между ними**. Народные мифологические представления о смене весеннего сезона летним оформляются через смерть ритуального персонажа – *русалки* или *кукушки*, *Костромы* или *ведьмы*. Формы уничтожения этого символа различны: сжигание, похороны за пределами «своего» пространства (в лесу), затопление.

На восточнославянской этнической территории в поздневесенний период, открывающийся Пасхой, отмечаются следующие праздники «проводной» направленности:

Семик – четверг на семицкой (седьмой после Пасхи) неделе, предшествует Троице.

Троица – церковно-христианское название воскресенья седьмой недели после Пасхи. Название праздника отражает основной догмат православной церкви о триединстве Бога-отца, Бога-сына и Святого Духа. В народе синонимом Троицы часто выступает *Пятидесятница* (50-й день от Пасхи), ему предшествует Троицкая суббота.

Духов день (Дух) – следует за Троицей (понедельник) и открывает восьмую неделю от Пасхи (ее название в различных традициях звучит по-разному: *троицкая, русальная, грянная* или *кривая*).

Зеленые святки (или березка) – название периода с Семика до Купалы. Календарные сроки праздника с таким названием имеют широкие границы и, таким образом, он фактически сливается с Иваном Купалой, включая в себя все признаки купальской обрядности.

Иван Купала – день летнего солнцеворота, завершает поздневесенний сезон у восточных славян.

Обряды весенне-летнего пограничья основаны на смешении двух культов – культа растений и культа заложных покойников. Среди растительной символики первостепенное место отведено *березе*, поскольку она, с одной стороны, олицетворяет женское начало (символ девушки), а с другой – тесно связана с душами умерших (считается, что она является вместилищем душ умерших). Поэтому большая часть обрядовых действий проводится вокруг березового деревца или с его ветвями.

Троица – исключительно женский праздник (точнее девичий). За три дня до Троицы, в четверг, называемый Семиком, девушки, тайком, чтобы не увидели парни, шли

К содержанию

в лес. Там они выбирали березку и «завивали» ее, т.е. украшали венками, сделанными из скрученных березовых ветвей, или сгибали ветви до земли, приплетая их к траве. Каждая девушка, делая себе венок, задумывала желание. После завивания венков устраивалась ритуальная трапеза, обязательной едой были яйца – традиционный для всей весенне-летней обрядности символ плодородия.

Вокруг березки водили хороводы, устраивали игры, пели песни. Еще одним семиковым обычаем было *кумение*: девушки, разделившись на пары, целовались через венок под пение песни: «Покумимся, кума, покумимся...», в которой клялись в долгой и верной дружбе. При этом обменивались кольцами, бусами или крестиками. До следующего празднования Троицы, а иногда и на всю жизнь они считались кумами, т.е., связанными особыми узами родства и дружбы, подругами.

В Троицкую субботу из леса несли *обрядовую зелень* – березовые деревца и ветки, клена, рябины (кроме осины); *духову траву* (обычно чабрец), которыми украшали дворы, дома, окна, ворота, хозяйственные постройки и пр. Зелень эта именовалась *маем*, а песни с рефреном «мае-мае, мае зелено», приуроченные к Троице и Духу, – *майскими*. Считалось, что троицкая зелень обладает особой оберегающей и целительной силой. Есть свидетельства украшения венками домашней скотины. Обычно такие венки плел пастух, оберегающий стадо.

Через три дня, на Троицу ходили «развивать» березку, и каждая девушка осматривала свой венок и, если он не завял и не распался, то задуманное должно было исполниться. Очень часто венки, сплетенные из цветов и трав, пускали по воде: чей утонет – тот умрет (либо сама, либо жених).

В конце праздника срубали дерево, несли его к реке или озеру и бросали в воду, заклиная дождь. В других местах березку бросали в поле или обносили ее вокруг поля для того, чтобы не погубило градом или засухой посева. Наконец, украшенное дерево могли приносить в село, ставить его на главной улице и устраивать вокруг него веселье.

На заключительном этапе обряда зелень уничтожали – сжигали, бросали в воду или жито, могли разрывать ее на части. В украинско-белорусской зоне троицкую зелень иногда хранили до Купалы, а затем сжигали на купальском костре. Иногда на «тот свет» духовскую зелень (траву) отправляли другим способом: ею набивали подушку покойнику в гроб.

Песни, сопровождающие гадание на венках, отличаются задушевностью, лиризм, а иногда и подлинный драматизм. Тема замужества и семейных отношений постепенно занимает большое место в семиковых песнях, она является главной и в хороводных песнях, исполняемых в это время, в частности, в тех из них, которые исполняли девушки во время вождения хоровода вокруг «завитой» березки.

Региональные традиции троицко-купальского «проводного» ритуала

Проводы кукушки (похороны кукушки). Этот «проводной» ритуал весенне-летнего перехода бытует на территории смоленско-брянского пограничья и сопредельного с ним бассейна р. Оки.

Кукушка – персонифицированный символ перехода от одного сезона к другому, причем материал для его изготовления, да и сама форма кукушки могут быть различными в локальных традициях. Чаще всего, кукушка – это пучок травы, украшенный лентами, небольшое деревце или просто букет цветов. Кукушкой называли и сшитую из тряпок куклу, и чучело из соломы, одетое в людскую одежду, и ряженую девушку, которая должна держать над головой сомкнутые кулаки (головку кукушки).

Женщины девушки процессией направляются в лес, где завивают венки и *кумятся* с кукушкой (целуют кукушку через крестик). После ритуальной трапезы проводятся похороны – ее либо закапывают, либо разрывают на части и разбрасывают. Причем в одних традициях это желательно делать за пределами «своего» пространства – в лесу, а в других – наоборот, в поле с житом.

К содержанию

Песни, сопровождающие обряд, стилистически очень близки основному пласту *духовских* песен. Заметную роль играют хороводы, часть которых приурочена к обряду.

Русальная традиция. Основным мифологическим персонажем троицко-купальского цикла на территории русско-украинского пограничья, а также в белорусском Полесье выступает *русалка*. Русалкой может быть целый ряд различных образов – от чучела из тряпок, соломы, веток и пр. до ряженой девушки с распущенными волосами и венком на голове. Также русалкой мог быть сугубо мифологический персонаж, один из представителей «нечистой силы».

Русалка – образ, напрямую соотношенный с понятием «заложных» покойников. По традиционным поверьям, отраженным в специфическом устном жанре фольклора – быличках, русалками становились утопленники, удушенники, умершие девушки или некрещенные дети. Все перечисленные «категории» покойных хоронились не по христианским правилам – за пределами кладбища. В троицко-купальский период можно было отслужить в церкви службы по «заложным» покойникам.

Внешний вид русалки довольно необычен: растрепанная, с распущенными по плечам волосами женщина, одетая в драную длинную белую рубаху. В отличие от европейской мифологической традиции восточнославянская русалка, как правило, не имеет никакого отношения к воде. Местами обитания русалки являются ржаное поле или дерево, на ветвях которого она живет. Русалка очень опасна: она подстерегает случайного путника и начинает его водить по лесу кругами или того хуже – может зашекотать до смерти. Русалкам присуще перевоплощаться, быть оборотнями – они являются человеку в виде белок, крыс, сорок, лягушек. Большую часть времени русалки находятся на «том свете», но на троицкой неделе они выходят на землю и вступают в контакт с людьми.

Так же как с кукушкой, с русалкой (объектом ритуала) *водили хороводы*, с нею могли *кумиться* в роще. *Проводы* русалки варьировались в зависимости от того, как этот персонаж был представлен в традиции. Если русалка – чучело, то его уничтожали (могли сжечь, разбросать, утопить, закопать), если же русалкой была девушка, то ее изгоняли в символической форме. Ряженой русалке плели венок с добавлением крапивы или делали сразу несколько венков и обвешивали ими русалку: надевали их на руки, на голову, шею. Уничтожение венков (выбрасывание на кладбище, в воду или сожжение на костре) символизировало собой акт изгнания русалки из мира живых. Проводы ее устраивали обычно ночью или вечером, сопровождали нередко пародийным причетом.

Русальные песни по своему музыкальному складу родственны *духовским*, меняется только содержание текста: в них поется об изгнании русалок из деревни в лес, чтобы они не причиняли зла человеку, посевам, скоту.

Купальская традиция. Основными регионами купальского обряда выступают Беларусь, Украина и смежные с ними русские территории. Церковь в этот день празднует рождество св. Иоанна Крестителя, народ же отмечает Ивана Купалу – праздник летнего солнцеворота, после которого солнце поворачивает на зиму.

Необходимо отметить следующую важную особенность: если в местной традиции существует развитый троицко-духовской обрядовый комплекс, то, как правило, празднование Ивана Купалы в ней носит сокращенный характер. И наоборот, если в традиции развит купальский комплекс обрядов и практик, т.е. в ритуале перехода доминирует элемент встречи летнего сезона, то в сжатом, редуцированном варианте представлен троицко-духовской обряд.

Эта закономерность распространяется и на музыкальное содержание ритуала. Таким образом, **троицко-духовской и купальский обрядовые комплексы выступают как взаимозаменяемые компоненты единого ритуального цикла, функция которого – обозначить смену сезонов, переход от весны к лету.**

Этим объясняется как сходство обрядового контекста, так и общность музыкального стиля *духовских* и *купальских* песен. Среди песен троицко-купальского стиля существует пласт абсолютно одинаковых политекстовых напевов (напевов-формул),

К содержанию

разнящихся лишь словесным содержанием. Основной массив песенных образцов купальских песен практически всегда содержит указание на конкретную приуроченность напева к купальскому обряду. Обычно песенная строфа включает в себя обязательный рефрен со словами: «Купала на Ивана!», «Ай рано на Ивана!». В поэтических текстах купальских песен очень часто подчеркивается, что эта ночь – самая короткая в году: «Купаленка – ночь маленька», «Ой на Купала ночь мала».

В западнорусской традиции празднование Купалы включает определенный набор действий. Например, повсеместно у восточных славян в эту ночь позволялись разнообразные шуточные *обрядовые бесчинства* – безобидное баловство, шалости (могли запирали снаружи замки на домах, класть муравьиные гнезда на окна, разбирать мостки, лить воду в постель, подпирали колодой дверь хаты снаружи, прятать лестницы и пр.). Также общепринятой купальской забавой был спуск с горы горящего колеса. Участники торжества украшали себя венками, опоясывались длинными стеблями трав, зелеными лозами.

На белорусской территории Купала характеризуется целым комплексом развернутых обрядовых действий, связанных с культом растительности, и с культом воды.

Традиция *обхода дворов* включает три обходных цикла: вечерний (23 июня), ночной и утренний (24 июня). Обходы сопровождаются пением песен, призванных оповестить всех жителей деревни о начале купалья.

Результатом обхода являлось традиционное одаривание пришедших – вынос им угощения. Если хозяйка не выносила требуемого купальниками угощения, то это расценивалось как верный признак ее принадлежности к *ведьмам*.

В этнографических описаниях купалья на первый план выступают очистительные обряды (разжигание костров и прыгание через них, купание в реках, озерах, даже в росе, которая считалась в эту ночь целебной). В отдельных традициях зафиксирован красивейший обряд спуска в купальскую ночь на воду небольших плотов, с зажженными на них маленькими кострами.

Интересен обряд *бороны*, во время которого с разных концов деревни идут группы женщин, каждая со своей песней различной календарной приуроченности – от колядок до жнивных. Когда все сходятся у купальского костра, песни звучат одновременно.

По традиционным народным поверьям, именно на этот период приходится расцвет природы, неизбежно сопровождающийся разгулом самой разнообразной нечисти: русалок, ведьм, чаровниц, колдунов. Поэтому особое место в купальской обрядности отведено *оберегам*.

От ведьм обкладывали крапивой колодцы, окна и двери, вешали ее в хлеву. Крапива из-за своих качеств (жгучести) наделялась той же магической силой, что и солнце, поэтому ее добавляли и в тесто для хлеба. В купальскую ночь не водили на ночлег коней – считалось, что на них будет ездить «нечистая сила».

Круговой хоровод вокруг купальского костра своей магической формулой круга был одновременно и средством защиты от «нечистой силы». Иногда этот ритуальный танец исполнялся вокруг украшенного дерева или шеста.

Семантикой магического круга наделялся и *венки*. Венки из трав и цветов – обязательный атрибут купальских игрищ (как и в троичской обрядности). На них гадали: бросали в реку и по движению венка в воде пытались узнать судьбу; венки подкладывали на ночь под подушку, чтобы увидеть вещий сон; забрасывали на дерево – зацепившийся с первого броска венки сулил скорое замужество и т.д. Купальские венки, как и троичские, использовали в функции оберега – для защиты дома, скота: их вешали над дверями домов и хлевов, надевали на рога коровам.

Именно с изгнанием враждебной силы связан заключительный купальский обряд уничтожения чучела ведьмы. Ведьма могла представлять собой соломенное чучело, ветку или укрепленные на шесте пучки зелени, надетый на палку лошадиный череп и т.п. Ведьму *выносили* из села, бросали в воду или *сжигали* в костре. *Сжигание* ведьмы в

К содержанию

купальском костре – кульминационная точка обряда, по которой он зачастую так и назывался: *Иван Ведемский, Ведемская ночь, Ведьмин Иван*. Считалось, что не пришедшие к купальскому костру женщины и есть ведьмы.

Наряду с очистительными обрядами на купальском празднестве имели место традиционные аграрные обряды. В первую очередь к аграрно-продуцирующей магии относятся элементы *обрядового эротизма*. В эту ночь допускается совместное купание обнаженных парней и девушек, сексуальная свобода пар на поле с созревающими культурами. Это следует рассматривать, как специфическое ритуальное поведение, необходимое для воздействия на плодородие земли.

Помимо традиционных в этот день обходов дворов существовали специальные *обходы засеянных полей* процессией, каждый участник которой нес в руках шест с зажженной на нем паклей или горящим колесом. Шествие трижды очерчивало вокруг поля магический круг, как бы преграждая путь «нечистой силе».

Наконец, на повышение урожая направлены обряды *заклинания дождя*, часто приуроченные к купальскому периоду. В таких ритуалах участвовали исключительно женщины. Процессия из женщин, среди которых обязательно находилась ряженая в зелень девушка, трижды обходила поле с посевными культурами, произнося различные заговорные формулы «на урожай».

Тема 2.7. Жнивная обрядность

Сроки проведения жнивной (жатвенной) обрядности не соотнесены ни с лунным, ни с солнечным календарем, т.е. не имеют строгой временной прикрепленности к каким-либо датам. Время уборки урожая определяется исключительно состоянием посевной культуры.

В жатвенном ритуальном комплексе различают три этапа: *зажинки* (сбор на жатву), *жниво* (непосредственно уборка хлеба), *дожинки* или *обжинки* (окончание жатвы).

Жнивная обрядность выявляет древнейший земледельческий культ полевых духов: к ним обращаются в песне в начале зажинок (иногда с подбрасыванием вверх снопа), *завивают бороду* в конце дожинок (т.е. оставляют на поле недожатую полоску жита, колосья которой связывают лентой). Особо почитаются в обрядности первый и последний сноп, для срезания которых выбиралась дюжая, здоровая жница.

Первые сжатые колосья приносили в дом и ставили в красный угол (под иконы). Это зерно обязательно добавлялось в семенное для предстоящей посевной, его давали домашнему скоту и птице. Считалось, что колосья первого убранного снопа обладают целебными свойствами: они могут исцелить от боли в пояснице и спине.

Последний сноп жница срезает особым образом – чаще всего, заворачивая серпом по кругу. Часто снопу придается человеческий облик – его наряжают как бабу. Под пение песен вся процессия несет сноп в дом хозяина нивы, где он и хранится некоторое время. Потом его уничтожают – могут отдать на съедение скоту, обмолотить, использовать до посевной.

В отличие от русских у украинцев и белорусов роль последнего снопа выполняет дожинальный венок. Его изготавливают из колосьев, надевают на голову лучшей жнице, и процессия с песнями направляется к дому хозяина. Венок передается из рук жницы в руки хозяина и водружается на почетное место – в красный угол, где стоит до будущей жатвы.

Жнивными считаются песни, сопровождающие непосредственно трудовой процесс, а также исполняемые во время отдыха в поле или по дороге с нивы домой. Жнивны песни – жанр, прежде всего белорусской этнокультурной зоны, у русских он известен только на территориях, соседствующих с Беларусью (псковско-смоленский регион).

По обрядовой приуроченности песни делятся на *зажиночные, жнивны и дожиночные*.

К содержанию

Наименее отмечен песнями зажинальный этап обряда, и напротив, дожинки очень богаты песнями. Они имеют совершенно определенную тематику, связанную с ожиданием жницами расплаты за свою работу – угощения от хозяина нивы. Поэтому обрядовые жнивные песни повествуют чаще всего о приближающемся окончании работы («Видит мое око, что край недалеко», «А в нас сѣдни дожиночки», «А солнушко за бор, за бор»).

Иногда в жнивных песнях содержатся слова величания хозяину нивы или же наоборот – шутливая брань в его адрес («Наш пане баране, пусти домой заранее»).

Особую группу обрядовых песен составляют так называемые *бородные* песни, исполняемые при *завивании бороды*.

Бородой в восточнославянской календарной обрядности принято считать ритуальный предмет, символизирующий окончание жатвы. В ряде русских традиций его функцию выполняет сноп (встречается также название *коза*), у белорусов – и последний сноп и жатвенный *веночек*. По форме *борода* представляет собой пучок несжатых колосьев, закрученных (или заломленных, связанных, сплетенных) определенным образом: в виде косы, жгута, дуги и т.п. О таком пучке колосьев говорят, что это борода для пророка Ильи (для Бога, для Христа, для св. Николая).

Иногда бороду изготавливают как особую постройку-сноп, внутрь которой помещают угощение *полевому* - духу – хозяина поля. На русском северо-востоке благодаря обычаю ставить крест при окончании полевых работ возникают борода-часовни: на последней полосе нивы из колосьев ржи, овса и ячменя свивают крест, устанавливают его вертикально и обкладывают жгутами из тех же стеблей.

Завершается жатва всегда коллективной, обильной угощениями трапезой в доме хозяина.

По своему музыкальному стилю песни, исполняемые в период жатвы, относятся к двум разным песенным пластам. Один из них – *собственно обрядовые песни и приуроченные к жатве лирические песни* – обладает всеми чертами календарной песенности (силлабический стих, слоговая мелодика, узкий диапазон, гетерофонно-моноподийная фактура, особая манера обрядового пения резки напряженным тембром). Количество таких напевов в каждой местной традиции, как правило, ограничено, но они могут исполняться с множеством различных поэтических текстов (политекстовость). Мелодический язык жнивных песен взаимосвязан с календарными интонациями. Он является их апофеозом. Здесь повторяются все попевки календаря.

Другой пласт песен, исполняемых в период жатвы, - *неприуроченные лирические песни*, которые могут исполняться в любое другое календарное время.

Осенний период календарно-земледельческого цикла исследователи обычно объединяют с летним, рассматривая его как естественное продолжение последнего. Это время выполнения текущих сельскохозяйственных работ по обработке собранного урожая.

Смысл осенних обычаев и обрядов для древнего земледельца заключался в правильном завершении годового календарного круга. Поэтому осенью преобладают праздники, в которых главный элемент – ритуальное застолье, способствующее дальнейшему благополучию общины. Завершает этот временной период *филипповский* (или *рождественский*) пост, предваряющий святочный обрядовый комплекс.

Вопросы и задания

1. Перечислите основные элементы, из которых складываются календарные обряды восточных славян.
2. Что такое «народное православие»? Приведите свои примеры сочетания языческой и православной составляющих в каком-либо празднике.
3. Перечислите основные праздники земледельческого года. Какие из них имеют точную дату, а какие – подвижные сроки?

К содержанию

4. Опишите систему хронологического следования праздников в году: что является «точкой отсчета», и каково размещение праздников?
5. Опишите святочный обрядовый комплекс по плану:
 - основная ритуальная идея;
 - ритуальные действия в этот период;
 - основные музыкальные жанры (*колядки, посевальные и подблюдные песни, хороводы и игровые песни* – музыкально-поэтические особенности, региональные разновидности).
6. Масленичный обрядовый комплекс: его ритуальная идея, основные символы и обрядовые действия. В чем заключается музыкально-поэтическая специфика масленичных песен?
7. Перечислите основные праздники ранневесеннего периода. Каково их обрядовое содержание? Когда разрешается исполнение песен, и каковы их жанровые особенности?
8. Каковы основные символы и обрядовые действия праздника Пасхи? Какие музыкальные жанры приурочены к Пасхе и в чем состоит своеобразие их стиля?
9. Перечислите праздники поздневесеннего периода. Какие песенные жанры обслуживают этот сезон?
10. Опишите троичко-купальский комплекс по плану:
 - основная идея ритуала,
 - основные символы и действия с ними,
 - разновидности ритуала и сроки проведения.
11. Жнивная обрядность: каковы основные этапы; обрядовые символы и действия с ними; песенные жанры – их названия и особенности музыкально-поэтической организации.

Литература

1. Афанасьев, А. Поэтические воззрения славян на природу. / А. Афанасьев – М.: 2004.
2. Виноградова, Л. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: Генезис и типология колядования / Л. Виноградова / Под ред. Н. Толстого. – М.: 2002.
3. Забылин, М. Русский народ: его обычаи, предания, суеверия и поэзия. /М. Забылин. – М., 2009.
4. Зеленин, Д. Восточнославянская этнография. / Д. Зеленин – М.: 2001.
5. Земцовский, И. Мелодика календарных песен. / И. Земцовский.– М.: 2005.
6. Ивлева, Л. Ряженье в русской традиционной культуре. / Л. Ивлева – СПб.: 2004.
7. Максимов, С. Нечистая, неведомая и крестная сила. / С. Максимов – СПб.: 2008.
8. Пашина, О. Календарно-песенный цикл у восточных славян. / О.Пашина – М.: 2008.
9. Попова, Т. Основы русской народной музыки. / Т. Попова – М.: 2007.Пропп, В. Русские аграрные праздники: опыт историко-этнографического исследования. / В. Пропп – Л.: 2003.
10. Рыбаков, Б. Язычество древних славян. /Б. Рыбаков – М.: 2004.
11. Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под ред. Н. Толстого. – Т. I. – М.: 2009.

Раздел 3. Семейно-бытовые обряды

Жизненный путь человека в традиционной культуре восточных славян именуется *веком*. Естественными «крайними» его точками выступают рождение и смерть. Вступление в брак в традиционной культуре является важнейшим событием в жизни человека, которое разделяет его *век* на два периода – до и после вступления в брак. Собственно, три события – рождение, свадьба и смерть – и составляют содержание семейно-бытовых обрядов восточных славян. Структура каждого из этих обрядов, подобно обрядам календарно-земледельческого цикла, строится согласно универсальной

К содержанию

схеме «перехода».

В культурах многих народов, как правило, социально-значимыми являются два события, которые происходят с каждым членом общины в течение всего жизненного пути. *Первое из них – инициация, момент физиологического взросления человека, достижение им половой зрелости, второе – брак как смена общественного статуса человека.* В восточнославянской традиционной культуре эти две точки – инициация и брак – совмещены в одну. Фактически, **свадебный обряд выполняет двойную функцию, закрепляя в ритуальной форме сразу оба перехода из прежнего качества в новое.** Более того, свадебный обряд является единственным ритуалом семейно-бытового цикла, последовательно представляющим все три фазы «перехода» (в родинном обряде отсутствует момент ритуальной смерти, в похоронном – момент ритуального оформления возрождения).

Тема 3.1. Родинная обрядность

Музыкальное содержание этого ритуала присутствует в белорусской, в западно - и севернорусской традициях. Напевы сопровождают практически все значимые моменты обряда, основными этапами которого являются:

- приглашение «бабки» - повитухи;
- роды с выполнением ряда обязательных процедур как гигиенического, так и сакрального свойства;
- имянаречение ребенка;
- крещение ребенка;
- приглашение общины на ритуальную кашу.

Появление ребенка на свет – одно из самых ярких событий в жизни семьи. Более того, фактом рождения ребенка завершается инициация девушки-невесты – она становится не только женщиной, но и матерью. Однако сам процесс родов с ритуальной точки зрения таит в себе определенную «опасность», поскольку связан с появлением существа как бы *с того света*. Именно поэтому роженица незадолго до наступления родов также считается «особым» человеком, до тех пор, пока над ним не совершатся *определенные ритуальные действия, необходимые для «превращения» его в человека:*

- **обрезание пуповины.** Интересно, что естественные половые признаки в традиционном сознании не рассматриваются как достаточное основание для полового различия, которое также оформляется через ритуал. Например, девочке обрезают пуповину на ольховой плахе или любой другой принадлежности ткачества, мальчику – на топоре. Таким образом в данном действии формируется «программа» будущей деятельности ребенка;

- **захоронение плаценты** – часть обряда, совершаемая по схеме погребального ритуала: детское место обмывают, одевают (заворачивают в чистую тряпку), снабжают продуктами (хлеб, зерно) и закапывают в лапте-гробе в месте, где произошли роды. Таким образом, *рождение и похороны оказываются связанными на уровне обрядовых действий;*

- **обмывание** ребенка также обставлялось оберегами от «нечисти»: воду, которой обмывали дитя, выливали подальше от своего жилого пространства. В севернорусских районах обмывание совершалось в бане, где ребенка распаривали для того, чтобы «лепить» из него человека;

- **«открытие» глаз** как действие, обратное их «закрытию» в похоронном обряде (ребенку протирают глаза серебром «ради зоркости»);

- **одевание** – важнейший элемент вхождения ребенка в мир человеческой культуры.

Собственно момент вхождения нового человека в традиционную общину начинается с наречения его именем. Имя ребенку обычно давали по святым в честь какого-либо святого, день памяти которого либо совпадал, либо отмечался в течение

К содержанию

несколько дней после рождения ребенка. Другой принцип получения имени связан с традицией, называть ребенка в память умерших родственников (причем мальчика чаще всего называли именем деда). *Имянаречение* представляет, по сути, выход ребенка из обезличенного состояния (до этого он назывался существом среднего рода – *дитя, дите*, «Без имени ребенок – чертенок», «С именем Иван, а без имени – болван»). С этого момента он становится полноценным членом коллектива – его могут узнать, позвать и т.д.

Крещение – важнейший этап родинной обрядности, поскольку знаменует приобщение ребенка к духовной сфере (до сих пор все совершаемые над ним действия были направлены на формирование плоти – тела).

Именно во время ритуала крещения ребенок находится в лиминальном (пограничном) состоянии: в церковь его выносят из дома еще как «чужого», обереги во многом напоминают обереги от покойника (идти не быстро, не оглядываясь, не разговаривая, тропами, не соприкасающимися с проторенными дорогами).

На обратном пути ребенок вносился в отчий дом как в первый раз. На порог клали различные предметы (нож, ключи), которые должны были переступить крестные родители с ребенком на руках. Сама люлька малыша оформлялась как новоселье: в нее сначала клали кота, потом ребенка, чтобы ребенок, подобно коту, долго и сладко спал («на кота дремота, на дитя роста»).

И, наконец, завершающим этапом родинного обряда, основная функция которого состоит в утверждении общиной нового ее члена (из нечеловека ребенок окончательно стал человеком), является *ритуальное застолье*. Основной едой является *бабина каша*, которую выносят в глиняном горшке, накрытом тарелкой. В эту тарелку гости должны складывать деньги – *выкупать кашу*. Выручка, полученная от выкупа, отдается бабке-повитухе (отсюда и название «бабина каша»), ей посвящается отдельная величальная песня.

Обычно поэтические тексты этих песен отличаются ярким образным параллелизмом: *бабку* сравнивают с пушистой вербой, величают как самую дорогую гостью. А горшок с кашей разбивается «на счастье новорожденному». Здесь на уровне обряда происходит перераспределение общей коллективной доли уже с учетом новорожденного: все присутствующие получают кашу в осколке горшка – черепке. Деление *бабиной каши* – наиважнейший момент обрядового действия – сопровождается особой песней:

Ни конем, ни волом бабину кашу везем.

Гоп, гоп, гоп, гоп, гоп, гоп, бабину кашу везем.

Не обходится и без песен-благопожеланий новорожденному. Они называются *крестьянскими* или *заклинательными* песнями, поскольку содержат заклинания и просьбы Богу, чтобы он послал ребенку счастливую долю:

Сидит бабка на куте,

Господа Бога просит.

Песни, обслуживающие родинную обрядность, отличаются формульным складом и небольшим диапазоном.

Тема 3.2. Свадебный обряд

По свидетельствам этнографов 18-19вв., обряд свадьбы у восточных славян представлял собой многосоставное драматическое действие. Достаточно долгое время (вплоть до начала 20в.) считалось, что свадьбы в разных регионах играют одинаково. В действительности же в процессе исследования целого ряда местных традиций оказалось, что свадебный обряд отличается удивительной пестротой и разнообразием, справляется в каждой деревне по-своему, имеет локальные специфические особенности. Параллельно выяснилось, что с продвижением по территории России с северной ее части к южным и западным регионам в корне меняется драматургическое содержание этого ритуала.

Свадебный обряд создавался веками, и его история насчитывает множество форм, в

К содержанию

том числе смешанных, переходных от одной эпохи к другой. И все же, несмотря на многоликость местных вариантов этого ритуала, существуют определенные **типы свадьбы**. Связано это с тем, что в свадебном действе воплощаются два основных сюжета:

Инициация (переход) молодых, **смена их прежнего социального статуса (парень и девка) на новый (муж и жена)**. Как и в любом «переходном» ритуале, объект свадебного обряда должен постепенно пройти все три фазы: обособление, выделение из общины, момент ритуальной смерти (только так возможно перейти в новое качество) и возрождение уже в новом для общины статусе. В восточнославянской свадьбе главным действующим лицом является *невеста*, поскольку именно через этот персонаж все три фазы реализуются ярко и многопланово, с привлечением особых переходных символов. Смена статуса молодых реализует одну из основных для мифологического традиционного сознания оппозицию «смерть/возрождение». Эта оппозиция возникает в традиционной культуре всякий раз, когда изменяется положение человека в социальной иерархии. Таким образом, эта сюжетная линия в свадьбе воплощает качественное изменение в судьбе человека, символизируя своего рода переход по ступеням социальной лестницы, т.е. по вертикали.

Территориальное перемещение (переход по горизонтали) – переезд невесты из отчего дома в дом жениха, обретение обеими семьями новой родни. Содержание этой сюжетной линии – **контакт двух родов, основанный на равенстве, партнерстве, договоре**. Таким образом, реализуется другая важнейшая для традиционного сознания оппозиция «свой/чужой». До определенного момента свадьбы род жениха для рода невесты является «враждебным» лагерем. В ходе свадебного действия, в результате ряда контактов (переезды из дома в дом, торги, выкупы, обмены дарами, застолья) конфликт постепенно снимается.

В зависимости от преобладания в свадебном обряде той или иной сюжетной линии различают **два типа восточнославянской свадьбы**.

- **«свадьба/похороны»**: доминирует сюжет инициации, перехода невесты в новый статус;
- **«свадьба/веселье»**: преобладают коммуникативно-обменные отношения двух родов, связанные с переездом невесты в дом жениха.

Восточнославянская свадьба в целом (вне зависимости от типа) включает в себя следующие этапы (Таблица 3):

Таблица 3

Дом невесты	Дом жениха
1. Сватовство (проходит в иносказательной форме), договор (запоручивание, рукобитие) о дне свадьбы и двороглядье (осмотр приданого жениха)	
2. Подготовительный период	
2. Шитье приданого, изготовление свадебных даров, заварка пива и т.п.	Подготовка к главному застолью
3. Прощальные обряды (<i>девичник</i>), на которых невеста расстается с символом целомудрия (<i>расплетание косы, прощание с красотой</i>)	
Мать благословляет сына, отъезд свадебного поезда в дом невесты	

К содержанию

4. Приезд свадебного поезда, передача невесты жениху (<i>торги,</i> <i>выкуп</i>). Благословение молодых родителями невесты. Отъезд к венцу	
5. Венчание в церкви	
	6. Встреча молодых, ввод невесты в новый дом, главное застолье с делением каравая, испытания молодой
7. Первый приезд невесты домой в новом качестве (<i>молодухи</i>)	

Конкретное наполнение каждого этапа свадьбы варьируется, может также меняться символика, акцентироваться различные элементы самого ритуала, сам порядок этих этапов может разворачиваться либо линейно (сменяя друг друга), либо параллельно. Но в целом данная структура ритуала характеризуется устойчивостью и потому может рассматриваться как единая для всей восточнославянской свадебной традиции.

Тема 3.3. Свадьба-похороны

Свадебный ритуал этого типа является основным для севернорусских традиций (районы бассейна северных рек – Северной Двины, Мезени, Печоры, Онеги).

Это один из наиболее драматичных ритуалов восточных славян, поскольку сам характер мифологической модели (смена старого качества на новое через ритуальную смерть) привносит в свадьбу ассоциации похоронного обряда. Образ расставания, пути-дорожки на «чужу-дальню сторону», откуда нет возврата, бессилье человека перед неотвратимым ходом жизни – вот тот образно-эмоциональный ряд, который роднит этот тип свадьбы с похоронным обрядом. Ярко выраженное *драматическое* содержание севернорусской свадьбы, в частности, органично проявилось в таком жанре, как свадебный причет (по аналогии с причетом по умершему).

Структура северной свадьбы складывается из типичных для общерусского свадебного сценария элементов:

- сватовство и договор;
 - *срок, неделя* (подготовительный период к свадьбе, занимающий 2 – 3 недели, в течение которых шьются дары жениху и его родне, заваривается пиво к предстоящему застолью и т.п.);
 - проводы *красоты* – главного символа девичества;
 - предсвадебная вечерина (малое столование) – *девичник, смотры* в доме невесты;
 - приезд свадебного поезда в дом невесты;
 - большое праздничное пиршество сначала в доме невесты (до венца), затем в доме жениха (после венца);
 - последующие два-три дня попеременно – то у родителей жениха, то у родителей невесты, к которым она приезжает уже в новом качестве, как молодуха.

Музыкальное содержание севернорусской свадьбы, как правило, контрастно, оно напрямую отражает общую драматургию всего действия. Весь ритуал делится на две части, каждая из которых имеет свою жанровую доминанту. Первая и наиболее развитая часть свадьбы (до венца) наиболее драматична и по существу является оплакиванием невестой и ее подругами девичества, родного дома, семьи и близких. Здесь практически нет песен (а если и есть, то прощальные, с характерной низходящей мелодикой в узком диапазоне), в течение *срока* звучат только плачи (одиночные или групповые). Таким образом,

К содержанию

причетная часть начинается с момента запоручивания и длится до момента отъезда *поезжан* (так называют всех участников свадебного поезда) к венцу.

После венца звучат уже только песни, в основном величальные, адресованные конкретному свадебному персонажу – жениху и невесте, чину (*тысяцкому*, возглавляющему свадебный поезд, *большому свату*, *придворничкам*) или родственнику (отцу, матери, брату невесты, ее свекру и свекрови). Такая разновидность северного свадебного ритуала с контрастным музыкальным содержанием называется **причетно-песенной**.

Есть и другая разновидность – **причетная** свадьба, музыкальное наполнение которой целиком строится на причети (групповой и сольной).

В предвенечной части обряда причитают практически все девушки и женщины в самых различных ансамблевых вариантах: невеста и девушки, невеста и ее мать или сестра, сольная причеть невесты, групповая причеть девушек.

Даже в подготовительный к свадьбе *срок* – между стовором и днем свадьбы – невеста выходит на улицу для прощания, «голосит», оплакивая свою девичью красу и русую косу, приходящей родне. При этом лицо ее завешено платком (взгляд считался опасным, как у покойника), ноги должны быть непременно обуты (след также опасен). *Основным языком общения невесты с окружающими в это время служит язык жестов и плач-причитание.*

Этап отчуждения от прежней социальной группы проявляется в выключении невесты из повседневной жизни семьи и общины: она не работает, не гуляет, ест отдельно, ограничена в передвижении (ее водят под «белы рученьки» подружки, демонстрируя тем самым ее временную недееспособность).

Чрезвычайно важным для музыкальной драматургии этой части обряда является противопоставление невесты девушкам. Эта оппозиция проявляет себя на музыкальном уровне в интересных формах:

- противопоставление может быть *тембровым*: невеста исполняет ту же песню, что и девушки, однако ее сольный подголосок (*тонкий голос*) представляет верхнее октавное удвоение основной партии, исполняемой девушками;
- при общности музыкального и поэтического материала у невесты и девушек их партии могут различаться *несовпадением по времени и высоте*, отчего возникает эффект канона;
- оппозиционность невесты девушкам может быть выражена на уровне *жанрового противопоставления их партий*: невеста, к примеру, причитает на фоне исполнения девушками какой-либо обрядовой песни (свадебной, календарной песни или вовсе частушки).

Отличительной чертой севернорусской свадьбы является посещение невестой *бани* утром накануне свадьбы. Топят обычно две подружки, и, причитая, зовут невесту в баню:

Добро пожаловать, наша ластушка.

Наша милая подруженька.

Затопили парну баенку.

В баню невесту могли вести или девушки, или специально приглашенный *колдун* – человек, обладающий магическими способностями. Мытье в бане носило, прежде всего, сакральный характер: считалось, что таким образом можно смыть признаки «старой» жизни. С этого момента девушка становилась для членов общины женщиной – переход из прежнего качества в новое через ритуальное посещение бани состоялся: прекращается ритуальное молчание невесты – она может говорить, с глаз ее снимают повязку-платок – она обретает зрение. После бани невесту одевают во все новое, не ношенное, иногда сразу делают прическу замужней женщины (в некоторых традициях невесте распускают волосы непосредственно в церкви, а смена прически происходит сразу после венца, у церкви).

Последняя предсвадебная вечерина-*девичник* в доме невесты проводится накануне дня свадьбы. Утром, сразу после появления жениха в доме невесты, проходит обряд

К содержанию

прощания с красотой (кое-где она называется *молодостью*, *волей*), который является кульминационной точкой всего свадебного ритуала. Красота – предмет невестинной одежды, чаще всего лента из ее косы как символ чистоты, девичества, расставание с которым трагично, по сути. Невеста оплакивает свою былую девичью жизнь, пытается отдать свою красоту родным (чаще всего – младшей сестре, чтобы та скорее вышла замуж), подругам или природе (деревьям, травам, цветам).

Плачи невесты отличаются особой манерой исполнения, поскольку важным ее компонентом является пантомима – язык жестов.

Выразительная жестикуляция, *хлестание* (бросание на полусогнутые руки и колени, голова при этом прижимается к рукам) заимствованы целиком из похоронного обряда. В некоторых местностях *хлестание* разрастается в целую драматическую сцену: невеста норовит удариться побольнее, для чего взбирается на лавку, чтобы *хлестнуться* об пол с возвышения. Не имеет значения, одобряет ли в душе невеста предстоящий брак или нет. Хлестание – неотъемлемая часть свадебного ритуала, обязательная для невесты, как и само причитание.

Ты родимый мой, ох и ба... ты мой батюшка.

Не подходи-ка ты, ой да к дубову столу...

Приезд свадебного поезда в дом невесты открывает следующую, не менее яркую по драматизму сцену. Если обряд проводов красоты завершает личную трагедию самой невесты, то появление поезжан («чужих», «враждебных» сил, даже жених именуется в причитаниях «чужим чужанином») разрешает конфликт между родом невесты и родом жениха, знаменует драматургический перелом в ритуале, поворот его к светлой, праздничной стороне. С этого момента условная «война» двух родов завершается передачей невесты в «лагерь» жениха.

Под причет родители благословляют невесту. Мать хлестается, целует дочь, отец в сопровождении подруг ведет ее за стол, к жениху. Затем молодых выводят из-за стола, благословляют – вся эта сцена по-прежнему идет под групповую причет девушек. Только с отъездом к венцу этот необыкновенно развитый хоровой причет завершается.

Если *невеста* – сирота, то свадебный ритуал приобретает еще больший драматизм, так как в него вновь вплетаются переживания похоронного обряда. Свадебная прощальная песня «Ты река ли моя, реченька» распространена во многих песенных традициях России. Песня обращена к невесте-сироте: как тихая речка течет «не сколыхнется», так и невеста сидит – «не улыбнется», «не усмехнется». Полна горница людей, но нет родных батюшки или матушки. Песня заканчивается обращением девушки-сироты к умершему родителю с просьбой о благословении ее на брак.

Первая, наиболее драматичная часть свадебного обряда заканчивается проводами невесты под венец. Вторая часть свадебного действия проходит в доме жениха, куда молодые в сопровождении свадебного поезда прибывают после церкви. При входе в новый для невесты дом молодых осыпают пухом или крупой (чтобы жизнь их была легкой и изобильной). Начинается основное свадебное пиршество, во время которого молодая одаривает родню мужа; а род жениха, в свою очередь, - новых родственников с ее стороны. В этот момент исполняются особые величальные песни.

Обязательным атрибутом праздничного стола является ритуальный *хлеб*, который пекут в канун свадьбы и делят между всеми участниками застолья.

Хлеб символизирует собой собирание общей коллективной доли, поскольку каждая семья традиционной общины вносит свою лепту в его изготовление (кто принесет яйца, кто муку). С изменением социального статуса молодых общая доля перераспределяется между всеми членами общины. Получая свой кусок хлеба из общей доли, молодые ритуально оформляют свое новое положение в социуме как новой семьи.

После брачной ночи в некоторых местностях устраивали шуточную холодную баню для молодых, отправляли молодуху по воду, которую гости нарочно расплескивали.

К содержанию

В целом утро послесвадебного дня отмечено общим весельем и произвольным песенным наполнением (исполняются лирические песни, частушки, инструментальная музыка).

Заключительным этапом свадьбы считается первое посещение молодыми, отчего дома невесты, куда она прибывает уже в статусе замужней женщины.

Удивительна поэтика свадебных причитаний и плачей. Разнообразны приемы выразительности, среди которых особое место занимают сравнения (психологический параллелизм между чувствами невесты и состоянием природы) и метафоры:

Уж и покатись, да мой зычен голос,
Уж и далеко да по сырой земле,
Уж и высоко да по поднебесьи
Уж и золотым-то клубочиком,
Уж и насыпным да перстенечиком,
Уж и подымиси, да и расшибись,
Уж и на четыре жемчужинки.
Уж и покатитесь, жемчужинки,
Уж во все четыре те стороны.

Музыкальный склад свадебных причитаний и прощальных песен аналогичен похоронной причети. Мелодика причитаний (как, впрочем, и прощальных песен довенечной части) характеризуется типовыми низходящими интонациями в узком диапазоне.

Фактурный склад песен и причитаний севернорусских традиций монодийный по своей природе. Это вариантная гетерофония, характеризующаяся эпизодическим терцовым расхождением голосов одной исполнительской партии. Многоголосие представлено как координированными формами (ансамблевое двухголосие с сольным *тонким* подголоском), так и по большей части некоординированными вариантами (причитания невесты на фоне песни девушек и пр.). Это обусловлено общей драматургией обряда, главным принципом которого выступает драматический контраст: чем резче отделяется солист от хора, тем слышнее их противопоставление друг другу. Поэтому никаких строгих закономерностей для высотных и ритмических отношений между обеими партиями

Тема 3.4. Свадьба-веселье

Для данной разновидности свадьбы характерно **доминирование коммуникативно-обменной сюжетной линии**. Мифологической основой для ее воплощения в ритуале служат традиционные представления о двоемирии: существование *своего* - реального, обжитого и знакомого мира и мира *чужого* – ирреального, «враждебного». Для обоих родов – рода жениха и рода невесты – оппозиция «свое / чужое» представляется поразному.

Само пространство поделено на два локуса – локус невесты и локус жениха, в рамках которых выполняется серия параллельных обрядовых действий: пекутся *караваи* (у каждого свой, и украшенный по-своему); проходят *застолья*, *посады* невесты и жениха на дежу, квашню или вывороченную наизнанку мехом шубу («для приплода»); *прощальные обряды* накануне свадьбы с расчесыванием волос (иногда и у жениха).

Жених и невеста в ходе активных и многочисленных контактов между родовыми группами предстают статичными персонажами, что, безусловно, в корне отличает эту свадьбу от северной, центральным героем которой является невеста. Основная роль в свадьбе-веселье отведена **представителям обеих сторон**, действия которых должны «нейтрализовать» изначально конфликтную ситуацию:

- со стороны невесты – сама невеста, девушки (*подружки*), родственники невесты, ее крестные, однообщинники (соседи) и сваты;
- со стороны жениха – сам жених, молодые парни (*дружки*), среди них – *старший дружка* (женатый), взрослые и женатые мужчины (*баяре*). Свадебный поезд

К содержанию

возглавляет *старший сват* (взрослый, обязательно женатый мужчина – на Севере он называется *тысяцким*), родственники, крестные, соседи.

На преодоление, стирание грани между «своим» и «чужим» миром направлен **целый ряд совместно выполняемых членами обоих родов обрядами:**

- многочисленные переезды из дома жениха в дом невесты с постоянным пересечением свадебным поездом границы между двумя «мирами», что отмечается заграждением дороги с целью выкупа (*закидывают зайца* - перегораживают дорогу скамьей или бревном), испытаниями перед новой избой (загадывают загадки, требуют выкуп за право войти в дом):

- торги между родом невесты и родом жениха. Целью торга является как можно более дорогой выкуп за невесту («не положите золотого – не получите молодую»);

- исполнение особых, *корильных*, песен (более характерно для западных традиций), в которых группы со стороны невесты и жениха состязаются в пении песен-перебранок шуточного содержания;

- обильные застолья в обоих домах.

Все это в целом свидетельствует о ярко выраженной *диалогической структуре ритуала*, отсутствии в нем контрастной драматургии. Ритуальные действия развертываются во времени и пространстве не линейно (как это было в обряде свадьба/похороны), а параллельно – сразу в обоих локусах.

Свадьба-веселье, как уже отмечалось, характерна для традиций Русского Запада и Юга, Беларуси и Украины. Однако в каждом из обозначенных ареалов существуют специфически расставленные акценты в общей драматургии свадебной игры. Поэтому рассмотрим эти региональные разновидности ритуала отдельно.

Западнорусская свадьба имеет общеславянскую структуру:

- сватовство (*запоручины*, *договор* с одариванием только родителей жениха, *запоины* с одариванием всех остальных членов его семьи);

- подготовительный период (*догляденье*, шитье невестой даров для новой родни);

- прощальный обряд накануне свадьбы (в доме невесты: *сборная суббота* с посадом невесты на дежу и расплетанием *косы* – основного символа целомудрия, изготовление свадебного каравая; в доме жениха: вечеринка с танцами под гармонь);

- отправление из дома жениха свадебного поезда в дом невесты, приезд, сопровождающийся корильными песнями, торгами и выкупом невесты, благословение молодых, отъезд к венцу;

- венец;

- возвращение в дом невесты, застолье, отъезд в дом жениха, параллельно с отъездом свадебного поезда отдельно снаряжают постель и приданое и отправляют туда же;

- встреча молодых в доме жениха, повивание невесты над караваем (ей надевают женский головной убор – чепец с рожками, *рожками* иногда называют сам ритуальный хлеб), главное свадебное застолье с делением каравая;

- второй день: в доме жениха – молодых будят, проверяют невесту на честность; испытывают молодую – ее заставляют подметать пол, танцевать в избе или на улице; отправляют ее за водой, которую нарочно мешают донести; в это время родные жениха едут в дом невесты, где их угощают (*стол*), после чего все едут в дом жениха на свадебный пир;

- застолье в доме невесты через неделю после свадьбы (*отводины*).

Контактно-обменный тип отношений двух сторон – основная черта «свадьбы-веселья» - на порядок умножает количество переездов и столований в обоих локусах и во времени (ряд параллельных действий в обоих домах), и в пространстве (различные по составу перемещающихся переезды из дома в дом). Место и время венчания в этой

К содержанию

последовательности этапов строго *не закреплено*: оно может предшествовать прощальному обряду, а может следовать за ним.

Музыкальное наполнение западнорусской (как и белорусской) свадьбы заметно отличается от северорусского варианта, поскольку удельный вес плачей и причитаний в ней несоизмеримо мал по сравнению с огромным массивом «контактных» песен (*величальных, корильных*). Среди западнорусских традиций есть и такие, в которых плачей либо вовсе нет, либо они единичны и исполняются на *похоронный голос*.

Жанр *причитаний* возможен также, если невеста – сирота. Накануне бракосочетания она посещает могилу умершего родителя с просьбой о благословении.

Стиль причитаний в западнорусской свадьбе специфичен: как правило, в них нет определенной стиховой формы, это своего рода омузыкаленная декламация. Мелодическая форма напрямую соотносена с ритмической и в своей основе опирается на интонационный контур «волны». Плачи невесты имеют высотно-устойчивые ладовые опоры и четкий звукоряд (в них практически отсутствуют всхлипы, глиссандирования, сбросы на неопределенный высотный уровень и другие, типичные для причитаний в целом исполнительские приемы).

Если невеста является сиротой, кроме причитаний звучат еще и специальные *сиротские песни* (накануне свадьбы на девичнике, а иногда и во время застолий). Тексты этих песен, как правило, необыкновенно поэтичны – эмоциональный мир девушки, ее расставание с родным домом сравнивается с образами и состояниями природы.

Также на девичнике проходит главный инициационный обряд – *расплетание косы* невесте (под венец она чаще идет с распущенными волосами, что подчеркивает ее «пограничное» положение между «старым» и «новым» мирами). Напомним, что прическа и головной убор невесты являются в традиционной культуре знаками принадлежности к определенной социальной группе: коса у девушки, прическа – у молодухи. Песни, сопровождающие этот обряд, – чаще ангемитонного склада (ангемитоника – звукоряд, не содержащий полутонов), с богатыми внутрислоговыми распевами, что по стилю приближает их к лирическим. Одна из самых известных песен – «Затрубили трубушки рано по заре» повествует о расставании девушки с русой косой, которую «пропили».

Здесь же присутствует другой, не менее важный атрибут свадебного обряда – *елочка* (при отбытии свадебного поезда в церковь у елки обламывают верхушку). Поэтический текст *елочных песен* всегда содержит образную параллель: как елка остается без верхушки, так и мать невесты остается без дочери.

Основной пласт песен западнорусской свадьбы характеризуется устойчивым набором типовых ритмических формул стиха. Как правило, каждая местная традиция имеет свой ограниченный набор напевов, которые могут исполняться сразу со многими поэтическими текстами. Бывает, что за одним таким политекстовым напевом закреплено несколько десятков текстов. В первую очередь это относится к песням контактной линии (торг и выкуп невесты).

Свадебные песни этого региона отличаются единой для всего корпуса «контактных» песен звуковысотной организацией. Система ладовых опор всегда представлена звуками терцового соотношения и реализуется в напевах исключительно *диатонического* склада. Фактурный облик песен характеризуется в основном монодийными формами (тогда как для южных традиций характерно развитое многоголосие).

Неотъемлемым компонентом западнорусской свадьбы является игра на музыкальных инструментах. Без скрипки, гармони и цимбал не обходилось ни одно свадебное застолье. В некоторых традициях исполнение плясовых песен сопровождали звуки, извлекаемые с помощью бытовых идиофонов (печной заслонки, косы, стиральной доски, пилы и др.).

К содержанию

Южнорусская свадьба. Узловыми моментами южнорусской свадьбы являются: приготовление и раздел каравая; посад и выкуп невесты, прощание невесты с родительским домом, свадебный пир.

Остальные этапы также присутствуют, однако именно перечисленные элементы ритуала являются ключевыми, и вокруг них группируется огромный массив песен. О важности обозначенных этапов свадебного ритуала свидетельствует хорошая степень их музыкально-этнографической сохранности, а также то, что каждое обрядовое действие сопровождается отдельной песней.

Структура свадебного обряда, в котором венчание предшествует посадке (эпизоду прощания невесты с подругами и родными) и выкупу невесты, приближена к западнорусскому варианту. **Специфической, южнорусской чертой является драматургический акцент всего ритуала на кулинарном коде** (*пропой* невесты, приготовление ритуального хлеба – *каравая*, *шишек*, сдобы для скотины).

На *пропое*, назначавшемся через два дня после сватовства, присутствовали равные по количеству группы гостей с обеих сторон. Отсутствовал только жених, он должен был присылать к столу гостинцы. Невесту сажали в кут (в угол за занавеску). Приглашенные девушки пели свадебные песни плясового склада. В разгар веселья невесте подносили наполненный водкой стакан – начинался собственно *пропойный* обряд. К невесте подходили все близкие родственники жениха, и она, трижды пригубив стакан, должна была назвать каждого родственника полным именем. В завершении обряда невесте следовало выпить с отцом и матерью жениха. По сути, *пропой* являлся первым общим для обоих родов застольем, на котором невеста впервые представлялась общине в новом качестве.

И все же основные, «веселые» элементы свадьбы группируются главным образом вокруг приготовления каравая – одного из ведущих символов ритуала, представляющих инициационную сюжетную линию. Считается, что до погружения каравая в печь невеста еще пребывает в «старом», девичьем качестве, с момента же его извлечения из печи она уже «перепекается» в молодуху, меняет прежний статус на новый.

Обряд приготовления *каравая* занимает в южнорусской и в украинской свадьбе центральное место. Большой, красивый каравай – гордость свадьбы. Как и любой ритуальный хлеб, каравай готовится вскладчину всей общиной. До сих пор существует поверье, что чем больше и пышнее каравай, тем богаче и счастливее будет жизнь «новоиспеченных» молодых.

При изготовлении каравая, как в доме невесты, так и в доме жениха пели *каравайные* песни, причем исполнение их было строго регламентировано в обряде: одна песня сопровождала замес теста, другая – момент погружения его в печь, третья пелась, пока хлеб находится в печи, четвертая – когда его оттуда достают. Интересно, что каравай, как главный символ «перепекания» невесты в молодуху представлялся в песнях вполне живым существом, от имени которого исполнялась песня.

Через приобщение всех членов общины к священному хлебу – ритуальному караваю утверждался новый раздел общей коллективной доли. Помимо каравая пеклись так называемые *шишки*.

Шишкой называется ветка плодового дерева (груши, вишни) высотой около метра, виллообразной формы – «двойчатка» или «тройчатка». Ветка по всей длине обматывается узкой полоской теста и запекается в печи, после чего украшается различной зеленью: бессмертником, цветами калины (красный цвет несет особую смысловую нагрузку в свадьбе), зеленым овсом. Особые кулинарные изделия выпекались и для скотины («чтобы был приплод»).

Таким образом, кулинарное действие занимает ведущее место в южнорусской свадьбе.

Чтобы семья в будущем была крепкой, предпринимались действия, буквально *связывающие* молодых в одно целое: переплетали их волосы, обвязывали рушниками,

К содержанию

заставляли «переплести» пальцы рук, иногда даже связывали подол невестинного платья с рубашкой жениха. В знак верности молодые обменивались шишками (позже, при христианстве, этот обычай сменился обменом кольцами при венчании).

Как и в западнорусской разновидности, в южнорусскую свадьбу «похоронный» оттенок привносит сиротство невесты. В этом случае справляется сиротская свадьба, неизменными музыкальными «атрибутами» которой служат сиротские песни и сольные причитания невесты:

Благослови ты мяне, моя мамонька.

Х(ы)лебом, солею, счастьем, долею.

Благослови ты мяне, мой батюшка.

Х(ы)лебом, солею, счастьем, долею.

Отличительной чертой южнорусской и белорусской свадебной обрядности является также детальная иерархия свадебных чинов. Здесь, помимо традиционных для восточнославянской свадьбы персонажей, мы встретим и *подружей, дядьку, святелку, каравайщицу, раннюю сваху, старшую сваху* и массу других действующих лиц, функции которых в обряде строго распределены и разграничены.

Наконец, в южнорусском варианте свадебного обряда присутствует линия инициации не только невесты, но и жениха.

Выражается это в ритуальных действиях с его волосами: аналогично процедуре с причесыванием косы невесты и укладкой волос в новую прическу – прически молодухи, жениху делают *чуб, кудолят* – причесывают голову смазанным маслом гребнем, расчесывавшим до того девичью косу. И то, и другое действие выполняет ранняя сваха.

Музыкальный код южнорусской свадьбы имеет определенные отличия от западнорусского варианта. Здесь также присутствует политекстовость напевов. Для ритмики характерным является дробление основного ритмического рисунка при помощи огласовки всех звонких согласных (*не-ре-не-л(ы)-ка*). Подобный прием связан с жанровым контекстом свадебной традиции, основой которого на Юге выступают хороводы и плясовые песни. От этих жанров в свадебные напевы переходят и ритмические формы, и характерная строфика так называемых *алилешных* песен с рефреном, занимающим целый стих:

Снеговые тучи надошли, яснаю солнышку закрыли, да.

Ой, лё, ой ля, ой лёли, алилай лёли, ой лёли.

Меняется и тип фактурной организации: на смену монодийному складу песен западнорусского ареала приходят развитые формы многоголосия: различные формы двухголосия (с верхним и нижним бурдоном, «бурдонной рамой»), функциональное трехголосие.

Звуковысотная организация представлена как напевами узкообъемного склада, так и широкого диапазона. Южнорусские свадебные песни часто имеют ангемитонное строение. Природа такой целотоновой ангемитоники специфична и связана с особыми принципами заполнения звукового пространства.

Тема 3.5. Похоронный обряд

Так же, как родинный и свадебный, - похоронный ритуал относится к «переходным» обрядам, выполняющимся по схеме «отчуждение – смерть – возрождение». В процессе ритуала все выполняемые действия над покойным можно условно развести по двум направлениям. Часть из них обеспечивает, по народным представлениям, безболезненный переход человека из этого мира в другой, именуемым «*тем светом*». Другая часть ритуальных действий направлена на ограждение мира живых от мира мертвых, формирование определенной защиты от сил *того света* при помощи развитой системы оберегов.

Образы и представления о *том свете*, как правило, неизменным элементом поэтики жанров, обслуживающих погребально-поминальную обрядность (плачи,

К содержанию

причитания и духовные стихи). В мифологическом традиционном сознании *тот свет* характеризуется весьма четкими параметрами и по своему устройству во многом аналогичен реальному миру.

Образ *того света* имеет вполне традиционное изображение в виде обширного пространства, подобного миру живых, открытого «на все четыре сторонушки». Соединяет оба мира понятие пути – это может быть дорога, река, для переправы через которую в гроб умершему кладут деньги, чтобы тот мог заплатить или выкупить себе место в том мире. Иногда конфигурация пути на тот свет может быть и другой: по Земле – до Реки – дальше круто поднимается вверх к Престолу Всевышнего, что отражает преломление в народном морфологическом сознании образов и символов христианства.

Свету реального мира противопоставляется темнота *того света*. С этим представлением связан обычай, закрывать медяками глаза покойного, поскольку взгляд его считался опасным для живых. Сам момент наступления смерти в плачах и причитаниях нередко описывается через аналогию отделения души от тела и прощания с белым светом:

- | | |
|--|---|
| а) Уж скажи-ка мне, пожалуйста,
Как у братца у родимого,
У его как расставалася
Душа-то с белым телом,
А ясны очи со белым светом? | б) Пришла скорая смертушка
К моему мужу законному!
Брала поскорешенько
Его свет со ясных очей... |
|--|---|

По традиционным представлениям, на «том свете» человеку предстоит такая же активная жизнь, что и на этом, поэтому определенные ритуальные действия носят специально незавершенный характер: гроб сколачивается «на скорую руку», хлеб для поминальной трапезы недопечен, очень часто в гроб кладут незаконченную покойным работу. Согласно традиционному мировоззрению, все эти действия на «том свете» должны обрести завершенность.

Таким образом, смерть в традиционном народном мифологическом сознании представляется как определенная смена места жительства, как некое *новоселье*. По аналогии с домом обставляется пространство нового места обитания человека: иногда ему кладут еду, расческу, удобную обувь. На Севере гроб даже именуется домовиной. Часто в поэтических текстах причитаний и духовных стихов содержится просьба от лица покойного о том, чтобы ему изготовили «дом», прорубили в нем три окошечка и т.п.

Граница между «этим» и *тем светом* находится на окраине села, на рубеже деревни. Граница эта вполне проходима: покойники могут по особым поминальным дням (девятый, сороковой со дня смерти) и праздникам (Радуница, Пасха и др.) возвращаться назад. Особенно значим их приход в новом статусе – *предков, родителей* – в дни календарно-земледельческих праздников.

Как и невеста в момент ритуальной смерти, покойник для живых людей должен сменить привычный облик, стать существом безличным, безымянным. По сути своей переход человека в разряд предков представляет собой процесс с обратным вектором по сравнению с другими его переходами в новый статус (рождение, свадьба). Если новорожденного в социум вводил обряд имянаречения, то покойный, наоборот, должен утратить и имя, и возраст, т.е. лишиться всякой индивидуальности. Таким образом, предки предстают как сообщество анонимов. Поэтому в плачах и причитаниях, как правило, упоминание имени умершего всячески избегается: текст излагается либо от первого лица – от самого умершего, либо обращение к нему выражено в безличной форме.

Считается, что именно предки могут влиять на урожай, обеспечивать приплод скота. Однако предками могут стать совсем не все умершие, а только умершие своей смертью и, что немаловажно, умершие в почтенном возрасте, т.е. израсходовавшие свою жизненную энергию на этом свете (остальные относились к разряду «нечистых», которых хоронили за пределами кладбища). Люди, умершие в молодом возрасте, считались очень

К содержанию

опасными покойниками (*ходячими покойниками*), поскольку свою неизрасходованную энергию они могли управлять с «того света» на живых людей.

Долгожительство в традиционном сознании тоже считалось вредным для других членов общины, поскольку представление об «общей доле» распространялось и на это явление в жизни общины. Если человек живет слишком долго – *переживает* свой век, тем самым он сокращает срок жизни кого-то другого («заедает чужой век»). Поэтому «зажившимся» на этом свете иногда при жизни справляли ритуальные поминки. Данный обряд вскрывает одну важную черту мифологического мышления – **похоронный ритуал не всегда может быть следствием биологической смерти человека, он может проводиться тогда, когда это отвечает интересам общины.**

Как видим, все ритуальные действия над телом умершего направлены на естественный и плавный переход человека в мир иной.

Другая важная часть похоронного ритуала – определенные магические действия, целью которых является «выпровождение» смерти и установление прежнего миропорядка. Прежде всего, это развитая и по сей день система оберегов живых людей от покойника.

Действия-обереги, осуществляемые над умершим, выполняются особым образом, **вопреки общепринятым нормам**, как бы наоборот, *не по-людски*. Одежда покойному шьется левой рукой, иголку держат от себя, шьют без узлов, застегивают наоборот. Обязательным требованием была новизна одежды. Все эти элементы похоронного ритуала связаны с соблюдением важного правила: с помощью обрядовых действий максимально отделить образ жизни живых от мертвых, противопоставить их друг другу даже на уровне бытовых норм. В этой связи интересна загадка о покойнике:

Оделся *не так*,
Обулся *не так*,
Поехал *не так*,
Опружился в ухаб,
Что не выедешь никак! (т.е. попал в могилу)

Дорога, по которой движется похоронная процессия на кладбище, не должна соприкасаться с путями живых людей. После похорон нельзя сразу идти в другую деревню – иначе принесешь с собой несчастье.

При выносе тела из дома быстро убирается все, что соприкасалось с ним, т.е. было затронуто смертью и не подлежит очищению: вода от омовения тела выливается за пределы своего жилого пространства, солома, на которой лежал умерший, сжигается.

Очищению подлежат и люди, в первую очередь, - ближайшие родственники. Священник трижды окропляет их водой. Считается также, что очищающее и одновременно устраняющее страхи воздействие оказывает прикосновение ладонями к печи.

Для того чтобы «обезопасить» людей от покойного, от его «хождений» в мир живых, на Украине существует полуцерковный обряд *печатать могилу* – священник лопатой крестообразно сыплет землю на гроб или же чертит ею на могиле крест, как бы запечатывая ее.

Структура обряда

Погребальный обряд в своем разворачивании проходит несколько этапов:

- обмывание (с целью смыть следы жизни) и обряжание умершего, после чего его кладут или на лавку, или в гроб;
- сбор всех членов общины перед выносом гроба из дома (если кто-то отсутствует, необходимо озвученное вслух объяснение, дабы не навлечь на этого человека беду);
- вынос гроба с телом, который сопровождается причитанием всех женщин (если покойник считается опасным – умершим не своей смертью – его могут выносить через окно, чтобы он не нашел обратной дороги);

К содержанию

- захоронение тела (перед опусканием в могилу все прощаются с покойным, в могилу бросают горсть земли, иногда деньги, проходит служба священника);
- ритуальная трапеза – причитания уже запрещены.

Ритуальная трапеза нужна как ритуал иного перераспределения общей доли: умершему полагается своя доля (она присутствует на общем столе – стакан с водкой, хлеб), живым членам общины – своя. На годовщину печется особый ритуальный *зздоровый хлеб*, который разносится по всем домам, чтобы каждый мог помянуть покойного. Интересно, что правила обращения с едой также отличаются от обычных: мясо едят руками, хлеб ломают и т.п.

- дни поминаний - 3, 6, 9, 40-й и год со дня смерти (считается, что в течение первого года умерший окончательно сменит свой прежний статус на новый, т.е. превратится в предка).

Все перечисленные этапы в той или иной степени сопровождают *голошения, плачи, причитания, вопы, вытье*. В ритуале причитания и плачи наделены значением *обрядовой речи* – обычная разговорная речь или плач слезами рассматриваются как молчание. Все диалоги, благодарение хозяйки после поминального обеда оформляются именно как причетная речь с ее характерным интонированием. Это интонирование не всегда имеет определенные музыкальные контуры. Чаще всего оно представляет собой декламационный поток, зафиксированный несколькими стабильными по высоте точками. Поэтому естественным является и отход от четких стиховых и ритмических форм.

Форма интонирования (*голос*) - одна из важнейших в традиции причитания. В живой практике каждая местная песенная традиция имеет всего одну-две причетные мелодии, на которые поются самые разнообразные тексты свадебных и похоронных причетаний. Этот типовой причетный напев характеризуется скользящим звуковым строем (строем из звуков, не имеющих определенной музыкальной высоты), фальцетным регистром исполнения – голосом «сквозь слезы», экспрессивной интонацией, насыщенной специальными всхлипываниями, рыданиями (в местах цезур и словообрывов). Все эти художественные приемы и средства традиционного исполнения плача делают его определенным «знаком» этих обрядов.

Плачевая культура или **причеть** у восточных славян развита неравномерно. Основным ареалом причетно-плачевой традиции выступает Русский Север. Северные причитания повествовательны, поэтический текст насыщен образами и метафорами. Их стиховые и ритмические формы откristаллизованы в четкие структуры. По звуковому объему напев, как правило, не превышает терцово-квартового диапазона.

1. Ой, на крутую могилушку.
2. Ой, нет дорожки, тропиночки.
3. Ой, нет следочка единого.

Мобильность и варьирование музыкально-временных пропорций причитания характерны для плачей южно- и западнорусских, белорусских территорий. Поскольку плачевый пласт песенной культуры не является в этих регионах ведущим, то обычно и свадьбу, и похороны обслуживает один и тот же плачевый напев (тогда как на Русском Севере таких напевов два-три). Если для севернорусских традиций умение исполнять плач или причитание является обязательным для всех девушек и женщин, то на Юге и Западе России эта музыкальная «функция» в обряде может быть закреплена за отдельной певицей – специалистом по исполнению плачей.

Зачастую эти плачи представляют собой жалобную песню, сложенную прозаическим текстом с нестабильной ритмической организацией. Вместе с тем похоронный голос западнорусских традиций имеет четкий диапазон (кварта или квинта), заполнение которого происходит звуками диатонической шкалы. Таким образом, стихийный поток обрядовой речи удерживается при помощи ладовых опор и типового интонационно-мелодического контура, слоговое заполнение которого может варьироваться:

К содержанию

1. Матушка моя родимая.
2. Последнюю ночушку у мене ночуетя.
3. Больше ж я вас не увижу.

Итак, семейно-бытовые обряды восточных славян (родинный, свадебный и похоронный) строятся согласно единым принципам «ритуала перехода». В основе этой единой универсальной модели лежат две универсальные для традиционного мифологического сознания оппозиции: *жизнь/смерть и свой/чужой*. В свадебной традиции выделяются два типа: «свадьба-похороны» и «свадьба-веселье», в каждой из которых одна из этих оппозиций является доминирующей. В целом же территория традиционного проживания восточных славян дает примеры колоссального многообразия местных систем ритуалов семейно-бытового цикла.

Вопросы и задания

1. Каким образом схема ритуала «перехода» воплощается в обрядах семейного цикла (родинном, свадебном, похоронном)?
2. Расскажите о родинной обрядности восточных славян: ее основные этапы и обрядовые действия. Какие из них совпадают с обрядовыми действиями похоронного ритуала?
3. Каковы основные сюжетные линии свадебного ритуала восточных славян и типы свадебного обряда?
4. Перечислите наиболее значимые этапы свадебного действия.
5. «Свадьба-похороны»: основная сюжетная линия, этапы обряда, жанровые разновидности.
6. «Свадьба-веселье»: основная сюжетная линия, обрядовые действия, региональные разновидности.
7. Погребальная обрядность восточных славян: структура ритуала.
8. Какие обрядовые действия едины для родинного, свадебного и похоронного ритуалов?

Литература

1. Байбурин, А., Левинтон, Г. Похороны и свадьба / А. Байбурин, Г. Левинтон // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Погребальный обряд. – М.: 2004.
2. Байбурин, А. Ритуал в традиционной культуре. / А. Байбурин – СПб.: 2003.
3. Балашов, Д. Русская свадьба. / Д. Балашов, Ю. Марченко, Л. Калмыкова – М.: 2005.
4. Бекетова, В. Розан, мой розан: Шадринская свадьба. / В. Бекетова – Шадринск: 2007.
5. Бернштам, Т. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX – начала XX в.: Половозрастные аспекты традиционной культуры. / Т. Бернштам – Л.: 2008. – с. 88 – 89.
6. Варфоломеева, Т. Северо-белорусская свадьба: обряд, песенно-мелодические типы. / Т. Варфоломеева. – Минск: 2008.
7. Екимов, М. Русская свадьба сибиряков среднего Приоболья. / М. Екимов – Курган: 2002.
8. Ефименкова, Б. Драматургия свадебной игры междуречья Сухоны и Юга и верховьев Кокшеньги (Вологодская область) / Б. Ефименкова // Проблемы музыкальной науки. – М.: 2003. – Вып. 2. – с. 198 – 242.
9. Ефименкова, Б. Севернорусская причеть. / Б.Ефименкова – М.: 2008.
10. Ефименкова, Б. К типологии свадебных ритуалов восточных славян //Музыка русской свадьбы: Проблемы регионального исследования. Тезисы научно-практической конференции. / Б. Ефименкова – М.: 2007.
11. Калужникова, Т. Уральская свадьба. /Т. Калужникова - Екатеринбург: 2014. - 168 с; нот.

К содержанию

12. Медведева, В. Свадьба в селе Подсереднем. Опыт воссоздания целостного обряда / В. Медведева // Музыка. Мысль. Творчество. У истоков традиции. Исследования и публикации / Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. – М.: 2008.
13. Никитина, И. Музыкальная культура Русского Севера в научном наследии Б.Б. Ефименковой: К 80-летию со дня рождения ученого / Отв. ред. И. А. Никитина. М.: 2012. 544 с, нот., ил., с приложением диска.
14. Фёдорова, В. Свадьба в системе календарных и семейных обрядов и обычаев старообрядцев Южного Зауралья. /В. Федорова – Курган: 2007.
15. Щуров, В. Южнорусская песенная традиция. / В. Щуров – М.: 2010.
16. <http://etmus.ru/balashov-d-m-martchenko-yu-i-kalmkova-n-i-russkaya-svadyba/>
17. <http://etmus.ru/tag/kaluzhnikova-t-i/>

Раздел 4. Трудовые песни и припевки

Трудовыми песнями и припевками называются жанры, непосредственно связанные с трудовыми действиями коллектива.

Различают две группы трудовых песен:

- трудовые припевки, содержащие командные возгласы («Эй ухнем!», «Еще разок!» и т.п.), которые *организуют* рабочий процесс в единый порыв;
- песни любых других жанров, приуроченные к артельному труду и отдыху (они могут быть лирическими, хороводными, плясовыми т.д.).

Жанр трудовых припевок возник в глубокой древности и присутствует практически во всех традиционных культурах. Общей чертой песен этого жанра является их прикладное назначение – они неотделимы от трудового процесса и призваны обеспечить одновременность усилий в коллективных формах физической работы, синхронизировать трудовой процесс и тем самым облегчить его.

Таким образом, для участвующих в работе людей трудовые припевки являются своеобразными музыкальными командами. Все они обладают примерно одинаковыми музыкально-стилистическими чертами: обычно это многократно повторенная ритмичная попевка-возглас (даже выкрик).

На этнической территории восточных славян трудовые припевки сопровождали в первую очередь наиболее тяжелые виды коллективного труда – валку леса, сплав бревен по реке, выкорчевывание пней, бурлачество, погрузо-разгрузочные работы. Поэтому жанр трудовых припевок оказался наиболее развит в бассейнах крупных рек, где были традиционно распространены, наряду с земледелием или скотоводством, артельные формы работы.

Командные возгласы – наиболее простой способ организации совместных усилий работающих людей. Ритмика команд напрямую связана с их назначением. Усилие рабочих обязательно приходится на сильную долю, зачастую нарушая тем самым грамматические ударения в тексте («Раз первой! Раз другой!»). Иными словами, **ритмика этих возгласов основана на равномерном, упорядоченном появлении сильных долей, вне зависимости от количества слогов между ними.**

Форма строфы трудовых припевок-команд почти всегда фразовая. Текст припевки может представлять собой как одну, многократно повторенную фразу, так и набор разных фраз (каждая из которых, как правило, соответствует определенному виду работ в трудовом цикле).

Мелодика трудовых песен достаточно разнообразна. Звуковой диапазон может быть как предельно узким (секунда, терция), так и достигать октавы; при этом сильная доля в них, как правило, всегда интонационно выделена.

Часто бывает, что припевка-команда в трудовых песнях становится их рефреном, а основное построение образуется стихом плясовой песни. Это связано с тем, что *трудовые и плясовые песни в ритмическом отношении организованы схоже – с помощью*

К содержанию

равномерной музыкально-ритмической сегментации, которая упорядочивает песенный поток, делит его на одинаковые временные отрезки.

Для того чтобы понять специфику трудовых артельных песен, полнее ощутить то, что их отличает от песен других жанров, необходимо, хотя бы кратко остановиться на тех конкретных жизненных условиях, в которых бытовали артельные песни.

Плотницкий промысел существует на Руси с тех пор, как люди стали строить деревянные жилища, хозяйственные постройки, ветряные и водяные мельницы, мосты через малые и большие реки. Наряду с индивидуальной формой труда, плотницкий промысел включал в себя несколько видов артельной формы – поднимание или передвижение тяжелых предметов, используемых на строительстве, забивание свай в землю или дно реки и др. При забивании свай пелась обыкновенно «Дубинушка» (и различные ее варианты). У плотников записано сравнительно немного образцов трудовых песен. Плотники во все времена были равномерно распределены, как бы рассеяны по огромной территории русского государства. Поэтому услышать их искусство артельного пения музыканту-этнографу было нелегко. Однако можно не сомневаться, что именно плотники и строители, плотницкие артели донесли до нас из глубины веков первобытные трудовые напевы, подхваченные позднее бесчисленными бурлацкими артелями.

До появления пароходов на Волге и на многих других реках суда, шедшие против течения, приводили в движение люди – *бурлаки*. Артель бурлаков шла по берегу реки и, как буксир, при помощи лямки тащила за собой судно или баржу. Особенно широкий размах бурлацкий промысел получил с конца 18 в. Почти до конца 19 в. В среднем и нижнем течении рек бурлаки перемещали суда, проводили их через пороги и шлюзы. Такой способ судоходства был распространен и на северных реках (Мезень, Северная Двина), и в Сибири (Вятка, Ангара, Енисей), и в центральных регионах России (верховья Волги и Оки).

Бурлацкие песни называют еще *лямочными* или *шаговыми* (пропеваемыми в ритме шага). Наиболее известными образцами «шаговой» песни являются «Эй ухнем» и «Матушка Волга, широка и долга».

Еще одна популярная среди бурлаков песня – «Вниз по матушке по Волге», которая повествует о том, как по Волге плывет лодка, на корме которой сидит хозяин, направляющийся к своей возлюбленной и всячески поторапливающий своих ребят в гребле.

По своим поэтическим и музыкальным стилевым признакам она принадлежит к жанру лирической протяжной песни.

Почти одновременно с бурлачеством, но несколько позднее развивается другой, связанный с рекой промысел – *лесосплав*. Тесная связь между ними существовала и территориально (в бассейнах тех же рек), и по времени (сезонно), и в отношении взаимного обмена рабочей силой, т.к. характер работы и принципы ее организации были во многом схожими. Если бурлаки тянули судно против течения, то сплавщики, наоборот, должны были тормозить слишком быстрый ход плота по течению, чтобы не задевать на поворотах извилистых лесных рек за берега или не сесть на мель. Сам трудовой цикл сплавщиков леса включает множество этапов (скатка леса в воду, разбор заломов, формирование плота, его пуск и т.п.). И каждому из них соответствует отдельная припевка, вследствие чего сам пласт трудовых припевок чрезвычайно детализирован по приуроченности к виду работ и предстает как яркий и многообразный материал.

Таким образом, вторую группу традиционных трудовых песен образуют напевы *разной жанровой принадлежности* – *лирические, хороводные, плясовые*. К разряду трудовых они причисляются не по стилевым признакам, а исключительно на основании их возможной приуроченности к коллективному труду.

Вопросы и задания

К содержанию

1. Каковы особенности музыкально-поэтического склада трудовых попевок-команд?
2. Охарактеризуйте другой пласт трудовых песен: жанровые виды, особенности музыкально-поэтической организации.
3. С учетом важнейшей особенности музыкальной ритмики трудовых попевок-команд – равномерной сегментации – попробуйте ритмически верно проскандировать следующие их тексты:

а) Ох, да ух!	б) Ой, еще!	в) Раз первой!
Еще ух!	Взяли раз еще!	Раз другой!
Ох! да ух!	Ой, да еще!	Ухнем!
Да еще ух!	Взяли раз еще!	Грянем!
		Еще!

Литература

1. Банин А. Трудовые артельные песни и припевки. – М., 2011.
2. Банин А. О функциональных и генетических связях песен «Ой, дубинушка, ухнем» и «Вниз по матушке по Волге» // Музыкальная фольклористика. – М., 2008. – Вып.2. – С.30 – 89.
3. Гиппиус Е. «Эй, ухнем». «Дубинушка»: История песен. – М., 2002.
4. Истомин И. Припевки енисейских сплавщиков. – М., 2007.
5. Истомин И. Трудовые припевки плотогонов. – М., 2009.
6. <http://a-pesni.org/labor/mybiem1zal.htm>

Раздел 5. Детский музыкальный фольклор

Детский фольклор – неотъемлемая часть традиционной устной культуры, она включает, с одной стороны, *произведения, обращенные к детям*, с другой – собственно *детское творчество*.

Детский фольклор всегда привлекал внимание не только фольклористов и этнографов, но и педагогов-ученых, стремящихся проникнуть в суть народной педагогики. Поистине не оценим вклад в собрание и педагогическую пропаганду детского фольклора таких крупнейших исследований прошлого и настоящего, как Е. Покровский, Г. Виноградов, М. Мельников, Г. Науменко.

Творчество взрослых, обращенное к детям, представлено в основном *колыбельными, крестьянскими песнями, пестушками, потешками, прибаутками*.

Тема 5. 1. Песни, обращенные к детям

С самого рождения ребенка сопровождали особые песни, основная направленность которых была, безусловно, педагогической. Родители знали, чему нужно обучить ребенка, как ухаживать за ним. Они понимали, что общение с ним должно быть эмоциональным и развивающим. Воспитание протекало в привычной домашней обстановке и сопровождалось специальными, созданными для таких целей музыкально-поэтическими произведениями и играми. Такие песни и игры были направлены на развитие у ребенка речевых навыков, координации движений, активного восприятия окружающего мира.

Каждый ребенок приходит в мир, который состоит из неупорядоченных и неосмысленных цветовых пятен, звуков, в нем нет привычных для взрослых ориентиров: человек – не человек, добро – зло, хорошо – плохо, свои – чужие и т.п.

Да и сам для себя ребенок в этот период представляет «слепое пятно», по сути дела «не существует». Он не знает своего строения (головка, глазки, ручки...); не знает границ своего тела, и тем более ему неведом окружающий его мир и его место в нем.

Народная педагогика, веками эмпирически накапливающая знания, идеально определила значимость, поэтапность, формы и содержание элементов традиционной культуры, предназначенных для этих целей. В первую очередь это

К содержанию

колыбельные песни.

Колыбельным песням свойственен размеренный ритм, монотонный напев, сопровождающий укачивание ребенка на руках или в люльке, который обеспечивает ему глубокий и продолжительный сон. Этому способствует и манера исполнения этих песен – непрерывная, пока ребенок не заснет. Сон – это не только условие для здоровья и роста, но и время глубокой обработки информации, в том числе содержащейся в колыбельной песне.

Кажущаяся простота этого жанра не должна вводить в заблуждение. Она особая – выверенная временем, сознательная, учитывающая психологические возможности и особенности детского восприятия. Сведения же, содержащиеся в колыбельных, достаточно разнообразны, а самое главное, они важны для ребенка. Это и знакомство с пространством: люля/люлька, на которую садятся гули; дом, в котором есть печь, где варят кашку; опасные части пространства («Не ложися на краю»); лес, куда может утащить волчок, а так же информация о том, что в пространстве можно передвигаться: идти, бежать, ехать, лететь и т.д.

Из колыбельных песен ребенок узнает, что его новый мир плотно заселен людьми, животными, растениями, предметами, фантастическими существами (Баба Яга, Бабай) и все они имеют свои имена. Самое главное – колыбельная песня позволяет ребенку осознать себя как отдельное «Я». Достигается это за счет того, что эти песенки адресованы конкретному малышу, как самим исполнением, так и многократным упоминанием в текстах его имени. С помощью имени устанавливается сам факт существования и место человека и вещей в мире.

В колыбельных содержатся сведения и о разных видах работ, о нравственных ценностях (не учишь воровать, а учишь работать...); об элементарных нормах поведения (можно – нельзя, правильно – неправильно).

Кроме того, колыбельные формировали у детей навыки речевого общения, усвоения родного языка, а через него – культуры своего народа.

И, наконец, принципиально важным является то, что колыбельные порождают в ребенке уверенность в своей желанности и защищенности. А это в свою очередь формирует «базовое доверие к жизни» (желание жить, жизнерадостность, способность в последующем преодолевать трудности). Такой результат достигается как за счет ритма колыбельных, который соотносится с ритмом дыхания и сердцебиения матери и ребенка, так и через эмоции, чувства исполнителя, содержание колыбельных.

Колыбельные песни обычно пели мамы, бабушки и «няньки» - старшие сестры, соседские девочки. Это расширяло круг «своих» и «близких» людей, а девочки к 7 – 8 годам обретали навыки общения с младенцем, ухода за ним. Этот опыт предназначался для их будущего материнства.

Пестушки (от «пестовать») – песни и припевки, приуроченные к первым движениям ребенка. По сути, этот жанр представляет своеобразную систему приемов физического воспитания, он обращен не столько к сознанию, сколько к телу малыша (пестушки поют, делая массаж ребенку – ритмичным поглаживанием или постукиванием, вытягивая его ручки, ножки, поворачивая головку, в некоторых случаях – выправляя родовые травмы). По своему назначению они способствовали развитию у ребенка координации движений, равновесия, закреплению элементарных двигательных навыков, а также желанности, принадлежности к окружающим людям.

Потешки – песенки и припевки, напеваемые для забавы ребенка во время несложных игр с ним либо для того, чтобы успокоить малыша. Потешки, как правило, поют ребенку уже на втором году его жизни, когда он начинает говорить и понимать речь. В потешках органично соединяются развлекательные и соединяющие моменты. Поэтический и музыкальный склад этих песен предельно прост: напев образуется последовательностью одинаковых мелодических попевок в узком диапазоне.

Прибаутки – песенки, напеваемые с целью умственного развития ребенка.

К содержанию

Своим содержанием они напоминают маленькие сказочки в стихах. Как правило, в прибаутке дана отдельная картинка какого-либо яркого события. Им свойственен сюжет, но ребенок не способен на долгое внимание и прибаутки ограничиваются передачей лишь одного эпизода. Двустипшие – основа образной системы прибауток: они дают смену одной картины другой из строки в строку:

Свиньи за овином
Огород городят:
На гумне овечки
Хлебушек молотят;
Боров убирает,
В закрома сыпает...

Как разновидность прибауток встречаются **небылицы-перевертыши** – песенки, чей сюжет нарочито изменен, «перевернут с ног на голову». Дети понимают несуразность поющего текста, при этом само смещение реальных связей и отношений закрепляют у них подлинное понимание соотношения вещей и явлений. Чем старше ребенок, тем выше уровень сложности, смысловой «запущенности» таких небылиц.

Фольклористами зафиксированы и напеваемые **загадки** – **одноэлементные напевы с текстом загадки**.

Сказки с песнями – особый жанр эпоса, сочетающий устное поэтическое и музыкальное народное творчество. По форме они представляют собой повествование волшебного, приключенческого или бытового характера, перемежающееся время от времени напевами. Песня – это чаще всего прямая речь одного из персонажей.

Как только ребенок становится способным к общению со сверстниками и более старшими детьми, он активно включается в процесс детского творчества. Этот возрастной период наполнен всевозможными жанрами, сопровождающими игры, – *считалками, дразнилками, скороговорками* и пр.

Тема 5. 2. Приуроченные формы детского фольклора

Участие детей обычно являлось обязательным элементом календарного обряда. Дети могли включаться в пение взрослых или исполнять собственно детские песни (колядки, масленичные, веснянки, заклички, приговорки), которые они пели во время ритуальных обходов дворов на Рождество, Егория, Красную горку, на день Кузьмы и Демьяна (летнего). Песни эти содержат поздравления с праздником и благопожелания хозяевам. Во многих регионах России обход дворов был строго регламентирован по составу его участников (утром обходят дети, вечером – парни и девушки).

Специфика бытования календарного фольклора в детской среде проявляется в том, что он лишен у детей магического смысла, характерного для взрослого фольклора. Для детей – это, прежде всего – игра. Их привлекает момент ряжения на Масленицу и Коляду, одаривание за исполнение песен. В купальских песнях для них привлекательны сказочность сюжета, таинственность легенд, связанных с праздником Купалы. В масленичных песнях им близки короткие 4 – 6 миниатюрные образцы, сходные с детскими дразнилками.

К наиболее распространенным жанрам детского фольклора относятся **заклички**. Это обращения к солнцу, радуге, дождю. Они таят в себе отзвуки далеких языческих времен: пережитком давно забытых верований звучит обращение к солнышку «его деток», которым холодно, и которые просят его выглянуть и обогреть, накормить их. Да и обращение к ветру, морозу, весне, осени, как к живым существам, является отголоском древней традиции.

Близко к закличкам примыкает еще один жанр детского календарного фольклора – **приговорки**, представляющие собой краткие обращения к животным, птицам, насекомым, растениям. Например, дети обращаются к божьей коровке с просьбой полететь на небо, улитке, чтобы она выпустила рога, к мышке, чтобы та заменила

К содержанию

выпавший зуб новым и крепким.

К редко встречающимся относятся приговорки, которые дети напевают, собирая грибы и ягоды. Редкостны так же приговорки, обращенные птицам (содержащие передразнивания, подражания голосам птиц, точные наблюдения за их повадками, оперениям).

Тиялялюй, тиялялюй!
Мужик, сено вози,
Да по полю не труси,
Тиялялюй, тиялялюй!

Древнейший музыкальный язык календарных песен сохраняет специфические особенности архаического мелодического склада: лаконизм изложения, узкий звуковой объем (весь детский музыкальный материал звучит в основном в пределах терции и кварты), тесную связь с живыми речевыми интонациями. Напевы календарных песен можно кричать, петь, интонировать говорком.

Весьма интересный пласт детского фольклора представляют *календарные игры*, имитирующие в упрощенной форме какой-либо обряд взрослых. К такого рода играм относятся «Кукушка» на Троицкой неделе, «Кострома» в осенний период и целый ряд других игр.

«*Кострома*». Один из участников держит в руках чучело *Костромы* (пук соломы, одетый в женский наряд). Остальные ходят вокруг него хороводом и поют:

Костромушка, Кострома,
Свет государыня моя!
У нас есть для тебя
И кисель, и вода.
Каша масленая,
Ложка крашеная.

В конце исполнения дети разбегаются, водящий их ловит. Пойманный ребенок берет чучело *Костромы*, кладет его в корыто или на доску и пускает по воде.

Поистине необъятен мир детского фольклора! Помимо перечисленных жанров существует множество детских частушек, плясовых, шуточных, игровых песен. По своей стилистике (строению стиха, музыкально-ритмическим особенностям, звуковысотной организации) они, безусловно, примыкают к своим «взрослым» аналогам – пляскам, частушкам и др. Детское творчество в них проявляется в основном на уровне поэтического содержания – тематика этих песен сугубо детская.

Вопросы и задания

1. Какие жанровые разновидности детского фольклора исполняются исключительно взрослыми? Дайте им краткую характеристику.
2. Какие жанры могут исполняться и детьми, и взрослыми, с чем это связано?
3. Перечислите жанры сугубо детского народного творчества. Сформулируйте их общие стилевые черты.
4. Расскажите о приуроченных жанрах детского фольклора.
5. Определите по поэтическому тексту жанр детского фольклора:

Солнышко, солнышко,
Выгляни на бревнышко –
Там твои детки сидят.

Яшка, Яшка –
синяя рубашка,
Синие штаны с левой стороны.

Баю, баю, надо спать.
Все придут тебя качать.
Приди, конь, успокой,
Приди, щука, убаюкай.

За стеклянными дверями
Стоит миска с пирогами.
- Здравствуй, Васенька-дружок,

К содержанию

Вор-воробейка,
серая шейка,
Серая шейка, долгая шлейка.

Сколько стоит пирожок?
- Пирожок-то стоит три,
А водить-то будешь ты!

б. Подберите по сборникам детского фольклора примеры на разные жанровые разновидности и выпишите их в отдельную тетрадь.

Литература

1. Аникин, В. Детский фольклор // В. Аникин, Ю. Круглов Русское поэтическое творчество. // М.: 2003 – С.351 – 366.
2. Василенко, В. Детский фольклор / В. Василенко // Русское народное творчество. – М.: 2006.
3. Виноградов, Г. Детский народный календарь / Г. Виноградов // Из истории русской фольклористики. – Л.: 2007.
4. Мельников, М. Русский детский фольклор. / М. Мельников – М.: 2007.
5. Мир детства и традиционная культура. – М.: 2005. – Вып. 1; 1996. – Вып. 2.
6. Науменко, Г. Этнография детства: Сборник фольклорных и этнографических материалов. / Г. Науменко – М.: 2007.
7. Науменко, Г. «Мария-солнышко, полети на облышко»: Из дневника фольклориста./ Г. Науменко, Г. Якунина – М.: 2000.
8. http://thelib.ru/books/tatyana_mihaylovna_kolyadich/russkiy_detskiy_folklor_uchebnoe_posobie.html

Раздел 6. Песенно-игровой фольклор

Одной из особенностей песен, связанных с движением, является то, что они могут быть как приуроченными, так и неприуроченными. Песни с движением могут быть приурочены:

- к конкретным обрядам календарно-земледельческого года (Троица, Святки и др.);
- к большим собраниям людей (ярмарки и кулачные бои на Юге России, съезжие праздники – аналог ярмарки на Русском Севере);
- к целым сезонам («весенние» и «летние» хороводы).

Пласт песен, связанных с движением и исполняемых вне обрядов или каких-либо иных определенных обстоятельств (т.е. неприуроченных), так же весьма значителен.

Другая особенность песенно-игрового фольклора заключается в том, что разграничение на хороводные, плясовые и игровые может носить условный характер, поскольку все эти жанры в различной мере включают в себя музыкальный, хореографический и драматический компоненты и характеризуются, как правило, общностью стиливых признаков. Иногда невозможно однозначно установить жанр конкретного песенного образца. Особенно это касается хороводных и игровых песен.

Тема 6. 1. Хороводные и игровые песни

Из всех песен, связанных с движением, в песенной культуре восточных славян хороводы – жанр наиболее развитый и разнообразный.

Само слово «хоровод» народного происхождения (от «хороводиться» - толпиться, водиться, знаться с кем-нибудь), хотя имеется и научное его объяснение (греч. – круговой танец). У этого слова существует много местных, диалектных вариантов – *карагод, каравод, танок, круг, гулянье, улица*. Если хоровод исполняется в избе, он может называться словом, отражающим сам повод массового сборища, - *вечерочный, посиделочный, беседный, игрищный, гулянье*.

В каждой местной песенной традиции эти названия выступают синонимами хороводного жанра вообще.

К содержанию

Итак, **хоровод – это совместное пение (песня), сопровождаемое хореографическим и/или драматическим действием.** Участниками хороводов являются, как правило, холостая молодежь и взрослые члены общины (женатые мужчины и замужние женщины), дети и старики в них не участвуют. Более того, первое участие в хороводе является своеобразной *инициацией* (для юношей и девушек это означает выход из детской возрастной группы и достижение возраста, когда возможно вступление в брак). Тем самым хоровод дифференцирует общину по возрастному принципу, выполняя определенную социальную функцию.

Приуроченный хоровод является неотъемлемой и важной составной частью обряда и наделен определенным ритуальным смыслом. *Обрядовые хороводы издавна служили своего рода коллективным действием-оберегом: в пределы хороводного круга не могли проникнуть злые духи.* Поэтому в первую очередь за хороводом закрепилась именно эта магическая функция – выпроваживание всего потустороннего, «чужого» за пределы «своего» пространства.

Таким ритуальным смыслом наполнены хороводы-шествия на Троицу – календарный праздник, отмечающий смену сезонов, а значит, чреватый опасной проницаемостью границы между «чужим» и «своим» мирами. Поэтому они являются частью обрядов весенне-летнего пограничья и играют в особых «пограничных» местах (на берегу реки, на перекрестке дорог, на самой дороге).

Существует пласт хороводов, связанных с *продуцирующей магией*, направленной на прирост скота или увеличение урожая. Такие хороводы всегда круговые. Многие исследователи видят в этом прямую связь с древним языческим культом Солнца, основным символом которого является круг. Поэтический склад этих хороводов близок к песням календарно-земледельческого цикла. Сюжеты также связаны с аграрной тематикой.

Классификация хороводов

В зависимости от того, какой из элементов (песня, танец, драматическое начало) доминирует, следует различать следующие разновидности жанра:

1. Хоровод с пространственной композицией. Пространственная композиция является результатом: а) определенного сюжета хороводной песни, который инсценируют участники хоровода; б) развитой хореографии.

В хороводах второго типа различают несколько стандартных хореографических композиций:

- *круговой* хоровод (либо пляска, либо хождение по кругу, либо стояние в кругу всех участников действия). Может быть и несколько кругов, расположенных один в другом, или стоящих рядом. Движение в кругу может идти как по часовой стрелке, так и против. В кругу обычно находятся солисты, которые не поют, а лицедействуют, *играют песню*;

- *орнаментальный* хоровод (т.е. фигурно двигающаяся цепь). Конфигурация такого хоровода может быть самой различной: *«улитка»*, закручивающаяся в центр или раскручивающаяся во вне; *«змейка»*; *«восьмерка»*; *«подкова»*; *«жгут»* (веревка из трех прядей); *«ворота»* (*«ручеек»*), через которые должны пройти все участники хоровода; *«крест»*, когда две шеренги скреплены в центре и двигаются и т.д.;

- *линейный* хоровод, драматургической основой которого является соревнование двух групп участников, которые выстраиваются в две линии. Обычно такая хореография обусловлена содержанием поэтического текста: это могут быть *загадки* с одной стороны с *разгадками* с другой стороны (рождественские и свадебные хороводы) либо диалог, когда ряды поочередно исполняют строфы песни. В данном типе хороводов нет солистов, в разыгрывании песни может участвовать любой желающий («А мы просо сеяли»).

В хороводе могут присутствовать и лицедейство, и развитая хореография

К содержанию

одновременно.

2. Хоровод как пляска без пространственной композиции. Характерен для обрядовых процессий с пением и представляет собой практически размеренное шествие. Как правило, такие шествия являются обязательным компонентом Троицкого обряда (шествие в лес, в поле, хождение по деревне), обрядов весенне-летнего пограничья (*проводы русалки, похороны кукушки*). На масленичной неделе такие поющие процессии могут дополняться плясовым элементом, когда отдельная группа (обычно она представлена ряжеными) приплясывает впереди основного шествия.

3. Хоровод как статичное музыкальное действие, без пляски, без организованного движения всех участников. Например, под исполнение песни, которая в традиции именуется хороводом, все участники стоят парами и только одна девушка медленно движется относительно этих пар, без определенного хореографического рисунка. Такие статичные хороводы с минимумом движений характерны в основном для севернорусских традиций.

Поэтика и образный мир неприуроченных хороводных и игровых песен близки лирическим песням. Особенно характерна для них любовно-брачная тематика. Наиболее распространенными являются мотивы выбора себе пары – не старика, не недоростка, а «ровню». Сюжет такого типа складывается по принципу повтора – участники хоровода разыгрывают три варианта этого выбора.

Система выразительных средств хороводных и игровых песен

Для хороводных и игровых песен характерен принцип *повтора* (как на уровне сюжетных ходов, так и на уровне организации песенной строфы – повторение стиха или отдельных слоговых групп). Специфический признак жанра хоровода – наличие в песенной строфе *рефрена*.

Рефрен является, как правило, обязательным атрибутом хороводной песни, независимо от типа стихосложения поэтического текста.

Среди всех музыкальных выразительных средств в хороводных песнях ведущая роль отведена **ритму**, который организует между собой и движения (*танец*), и слово, и музыку. Поэтому вполне естественно, что в хороводах часто встречается такое распространенное явление, как равномерная музыкально-ритмическая сегментация напева. Соответственно, и *звуковысотная организация* хороводных и игровых песен основана на принципе равномерной пульсации ладовых опор, которые появляются через одинаковый временной интервал.

Еще одной характерной чертой ритмики хороводных песен является своеобразная *игра с музыкальным временем* – его расширением или сжатием.

Региональные особенности хороводов

Хороводы существуют практически во всех региональных традициях, однако удельный вес этого жанра в каждой из них различен. С продвижением от Севера к Югу *хоровод постепенно становится доминирующим жанром (в южнорусских и белорусских традициях), фактически заменяя собой многие календарные жанры.*

Граница «север – юг» достаточно очевидно проявляется и в темповом противопоставлении медленных севернорусских хороводов скорым песням Юга.

Севернорусская хороводная традиция имеет ряд отличительных особенностей. Их исполнение может быть приурочено:

- к осенне-зимнему периоду, когда молодежь собирается группами в отдельных избах, объединяясь по возрастному принципу, и устраивает вечерины (или беседы); хороводы называются *вечерочными*, их разновидность составляют святочные хороводы;
- к большим праздникам (ярмаркам и пр.), когда гулянья длятся несколько дней.

К содержанию

Северные хороводы – это довольно медленные, неторопливые песни с минимальным хореографическим оформлением. Хороводные песни включались в общее танцевально-игровое действо, называемое *круговиной*. Круговина составляла обязательную и важную часть беседы. Беседы (вечерины) происходили поздней осенью и зимой в избе, куда девушки приходили с работой – вязаньем, вышиванием, прялками. Круговина начиналась с приходом парней. Ей предшествовали частушки и песни девушек за работой, после круговины начинались танцы и игры. Круговина могла входить и в летние гулянья.

Круговина состоит из двух-трех частей – *набора* (т.е. поочередного включения круг всех участников беседы, обычно набор проходит через короткие припевки, сопровождающие выбор парнем девушки), *круга* (т.е. собственно хоровода с исполнением «долгих», т.е. длинных песен). Третьей частью может служить *разбор* круга с пением особых *расхожих* песен (или коротких прощальных припевок).

Следует отметить еще один обычай, широко распространенный на Русском Севере. Это пение на вечеринах особых песен адресованным некоторым из присутствующих (какой-либо паре – парню с девушкой). Называется это в местной терминологии *припеванием*, а сами песни – *припевками*. Обычно в такой припевке содержится пожелание любить друг друга или высказывается намек на их взаимную склонность. Есть и песни величального содержания, в которых в превосходной степени восхваляется один из участников хоровода.

В северных областях и в русских песенных традициях Поволжья при пении хороводных песен так же, как и песен других жанров, женские голоса разделяются на высокие и низкие – темброво противопоставляются друг другу. Сольный подголосок (*тонкий голос*) октавно дублирует одну из линий гетерофонно-организованной основной партии (*толстого голоса*), которая разветвляется на терцовые подголоски.

Западнорусская хороводная традиция, по сравнению с южными и северными регионами, развита намного слабее. По темпу исполнения хороводы несколько подвижнее, чем северные. Хореография и игровые приемы в них более разнообразны.

Что касается музыкального стиля западнорусских приуроченных хороводов, то они, подобно календарным песням, характеризуются узким звуковым диапазоном (обычно в кварте) и простейшей разновидностью многоголосия – бурдонным двухголосием.

По образному строю поэтических текстов хороводы делятся на два основных пласта:

- а) с аграрно-земледельческими сюжетами и символикой;
- б) с величальными текстами.

Южнорусские хороводы отличаются большим разнообразием песенных форм, сюжетов, ритмических решений, поскольку этот жанр практически вытесняет календарные песни и наряду с плясовыми песнями становится доминирующим в регионе. Этим объясняется и «круглогодичная» приуроченность хороводов ко всем календарным праздникам, их исполняют даже во время Великого поста (*постовые* хороводы).

По принципу приуроченности одних хороводов к зимнему сезону, а других к весеннему этот жанр на русском Юге делятся на **подвиды**:

- **карагоды** обслуживают обряды зимнего сезона (святочно-масленичные обряды – иногда это *вечорочные* хороводы, А иногда просто пляски на улице);
- **танки** – обряды ранневесеннего сезона и весенне-летнего пограничья.

Граница между теми и другими определяется Пасхой: с этого дня перестают водить *карагоды* и начинают водить *танки*.

В рамках южнорусской традиции карагоды и танки могут быть противопоставлены не только по их различной сезонной приуроченности, но и по составу участников. Танки, как правило, могут исполнять только женщины и девушки, тогда как для карагода подобного ограничения по половому признаку нет: его могут танцевать все. Отличаются они и по темпу: танки исполняются в более быстром, нежели карагоды, темпе.

К содержанию

В отличие от западнорусского региона, где значительное место занимают игровые хороводы, на русском Юге они явно уступают место хороводам неигрового типа и плясовым песням. Игровые песни встречаются достаточно редко.

Стих южнорусских хороводных и игровых песен также обязательно содержит рефрен. Особенностью здесь является широкое распространение так называемых асемантических рефренов – состоящих из бессодержательного набора слогов, поэтому местные певцы называют свои хороводные песни «алилешными», «лёлюшками».

Другим специфическим свойством южнорусской хороводной традиции является близость хороводов к жанру плясовой песни. *Грань между ними на Юге практически стирается*, т.е. хоровод и пляска обнаруживают сходство по всем основным параметрам: поэтические образы, стихосложение, ритмическое и мелодическое устройство песен и их хореографическое решение. В первую очередь сходство южнорусских песен, связанных с движением, проявляется на уровне их ритмической организации. Танцевальная природа этих жанров требует ритмичного распределения поэтического текста.

Тема 6. 2. плясовые песни

В далеком прошлом плясовая песня была неразрывно связана с обрядом и по сути представляла собой ритуальную пляску. Об этом свидетельствуют летописи, содержащие описание языческих праздников восточных славян, сопровождающихся неистовыми «скаканиями» участников обряда. Однако на протяжении последних столетий плясовые песни практически утрачивают свое обрядовое значение.

Для плясовой песни характерна неприуроченность, безотносительность её исполнения к каким-либо датам и праздникам. Исполнение плясовых песен не требует ни особого ритуального времени и места (их могут петь всегда и везде), ни специфического состава исполнителей. В основной песни эти исполняются на различного рода застольях и во время гуляний, ярмарок и т.д. Иногда плясовые песни попадают в обрядовый контекст, их могут исполнять на свадьбе или по случаю какого-либо календарного праздника.

Другим важным отличием плясовой песни от хоровода выступает *обязательное наличие инструментального или вокально-инструментального сопровождения*. В разное время плясовым песням аккомпанировали различные инструменты. До введения в деревенский обиход инструментов с фиксированным строем (гармонь, скрипка) долгое время использовались традиционные инструменты (свистульки, окарины, кугиклы), а также «подручные» предметы – бытовые идиофоны (стиральная доска, коса, пила, гребень и т.д.).

Соотношение плясовых и хороводных песен в каждой региональной традиции характеризуется своими особенностями. На Русском Севере хороводы четко отграничены от плясовых песен и их музыкальный стиль во многом различен. С одной стороны – медленные хороводы с необычными звукорядами, особой севернорусской фактурой (гетерофония с тонким сольным подголоском). С другой – корпус плясовых песен, исполняемых в более быстром темпе, с типовым политекстовым напевом и гомофонно-гармоническим складом фактуры.

На Юге наоборот: и хоровод, и пляска являются ведущими жанрами, обладающими практически единым музыкальным стилем – границу между ними провести сложно. Эта близость проявляется по нескольким параметрам:

- форма песенной строфы обязательно включает *рефрен*;
- стих, как правило, является *временником*, с разным количеством слогов в каждой строке;
- *равносегментный* способ музыкально-ритмической организации, равномерное появление ладовых опор;
- специфические ритмические приёмы, обусловленные развитой хореографией: дробление первой доли, использование в качестве художественного приема синкоп.

К содержанию

Равносегментность музыкальной ритмики – важнейший отличительный признак плясовой песни. Это свойство характерно для всех плясовых песен, независимо от типа стихосложения поэтического текста.

Напев плясовых песен, как правило, политекстовый. Известный всем славянам камаринский имеет огромное количество местных названий, связанных с песнями, под которые его исполняют, а от части и с характером самого танца. Существуют, например, такие его названия: рус. – *трепак, барыня, камаринский, картошку копать, в три ножки*; белор. – *голубец, бычок, лявониха*; укр. – *казачок, чумак, журавель, чабарашика* и др.

Мужской танец состоит, главным образом, из прыжков с приседаниями, сопровождаемых движениями рук и головы. Танец женщин сводится к ритмичной пляске с притоптываниями каблуками и различными поворотами.

С начала XX в. в деревнях широко распространились европейские танцы, которые также именуется пляской. Наиболее популярные из них – *вальсы, марши, польки, лансье* и др. Данный пласт – это танцевальная культура позднего формирования (как правило, без пения и словесного ряда). Особняком стоит *кадриль* – синтетический жанр, состоящий из музыкального, хореографического и часто поэтического элементов. Известны самые разнообразные местные интерпретации кадрили.

Любая кадриль имеет устойчивый набор танцевальных фигур, каждая из которых закреплена за отдельной песней. Таких фигур обычно четное число – 6. 8. 12 – и кадриль именуется соответственно 6-зарядной, 8-зарядной или 12-зарядной. Иногда число фигур становится собственным именем кадрили. Известна, например, кадриль «Восьмёра» («Восьмёрка»), которая была отмечена еще в середине XIX в. в Сибири.

Интонационный склад кадрили характеризуется преобладанием частушечно-плясовой мелодики, особенность которой заключается в том, что она состоит только из аккордовых звуков *тоники* и *доминанты* и отражает ритм смены этих функций в инструментальном сопровождении.

Вопросы и задания

1. По каким специфическим параметрам можно узнать хороводы на слух?
2. В чем проявляется связь приуроченных хороводов с обрядовыми песнями календарно-земледельческого цикла?
3. Какие особые черты имеют хороводы святочного периода и с чем это связано?
4. Сформулируйте, чем отличаются хороводы Русского Севера от южнорусских карагодов и танков.
5. Какие черты стиля обрядовых календарных песен свойственны южнорусским карагодам?

Литература

1. Владыкина, М. Музыкальный стиль русских хороводных песен. М. Владыкина, Н. Бачинская – М.: 2006.
2. Бачинская, Н. Русские хороводы и хороводные песни. / Н. Бачинская – Л., М.: 2011.
3. Голейзовский, К. Образцы русской народной хореографии. / К. Голейзовский – М.: 2004.
4. Руднева, А. Курские танки и карагоды. / А. Руднева – М.: 2007.

Раздел 7. Музыкальная лирика

Бесценным сокровищем народной культуры восточных славян является лирическая песня. В ней сформировался особый музыкально-поэтический мир, отражающий глубину человеческих чувств и мыслей, необъятность родных просторов, удивительную красоту окружающей природы.

Лирическая песня выделилась в самостоятельный жанр примерно в эпоху послемонгольского периода (русское Предвозрождение, 15 – 16 вв.). Значение термина

К содержанию

«лирика» в литературоведении и фольклористике несколько различно: в литературоведении им определяют явления, не относящиеся ни к эпосу, ни к драме; в фольклористике же к «лирике» принято относить песенные явления, в которых *обрядовая, прикладная функция слабо выражена либо вовсе утрачивается* и на первый план выступает функция *эстетическая*. Говоря образно, лирическая песня – это «творчество ради творчества», и в этом состоит специфика данного жанра.

Тем не менее, истоки лирической песни находятся в обрядовом фольклоре. Об этом свидетельствует тот факт, что часть традиционных лирических песен до сих пор исполняется во время определенных календарных праздников либо в определенные сезоны. Иными словами, лирические песни принято подразделять на две группы – *приуроченные* к обрядам, сезонам или видам работ и *неприуроченные*, т.е. свободные от какой-либо регламентации по времени исполнения. По музыкально-поэтическому стилю также различают лирику *традиционную* (т.е. песенную культуру крестьянской общины) и лирику *позднего формирования*, вобравшую в себя черты городского музыкального стиля.

Тема 7. 1. Приуроченные лирические песни

В западнорусских традициях (Смоленщина, верховья Оки) и частично в восточно-белорусском ареале до сих пор сохранился пласт *приуроченной* лирики. Эти песни чаще приурочены к сезонам – *летние, весенние, зимние* либо к видам работ – *толочные, жатвенные, ягодные, покосные* и реже – к обрядам – *масленские, духовские* лирические песни.

Приуроченность может быть связана не только с календарными обрядами. Например, в некоторых традициях Приангарья лирические песни с соответствующими поэтическими текстами «замещают» собой отсутствующие в традиции причитания по умершим. В песенных традициях р. Мезени под протяжные песни нередко водят хоромы.

Приуроченные песни восточных славян во многом похожи на собственно обрядовые песни: поются они в той же *исполнительской манере*, что и обрядовый фольклор – открытым зычным звуком, часто с характерными исполнительскими приёмами («гуканье», «иханье»). Их музыкальная стилистика также очень близка календарным песням (узкий диапазон, не превышающий квинты, гетерофонная или двухголосная фактура).

Принадлежность к жанру лирической песни проявляется в них в особом образном строе. Тексты этих песен удивительно метафоричны, для них характерны поэтические образы природы: *заря, солнышко, реченька, крапивушка, калина, соловьюшка*.

Кроме того, в приуроченных лирических песнях, как и в обрядовых, широко распространена *политекстовость напевов*, тогда как в неприуроченной лирике это явление практически не встречается.

Тема 7. 2. Неприуроченные лирические песни

Обычно лирические неприуроченные песни – неперемнная музыкальная составляющая массовых гуляний и застолий; их поют во время отдыха, когда основные полевые работы остались позади, или при выполнении какой-либо домашней работы (шитьё, прядение).

Основными темами лирических неприуроченных песен выступают: смерть на чужбине, трудная жизнь батраков и бурлаков, исторические и балладные сюжеты. В этих песнях поется о горестной разлуке с родной стороной, с семьёй, о горькой женской доле, о рекрутчине и солдатчине. Важное место в них занимает и любовно-лирическая тематика, преломляющаяся в мотивах расставания с любимой (с любимым), в некоторых песнях поётся о долгожданном и наступившем счастливом «свиданьице со милым дружкой». Наряду с приведенными сюжетами встречается немало песен с интимным содержанием, затрагивающим область душевных переживаний и личных раздумий героя.

К содержанию

Лирические песни удивительно многогранны по содержанию и многолики по музыкальному стилю.

Сюжетная композиция лирических песен

Сюжетная композиция традиционной лирической песни восточных славян, как правило, складывается из последовательности типичных эпизодов.

Один из важнейших поэтических приёмов – это так называемый *психологический параллелизм* – проведение аналогии между главным героем повествования и образами природы. Прием параллелизма, так или иначе, присутствует практически во всех песенных жанрах. Однако для лирической песни важно именно психологическое (а не сравнительно-описательное) сопоставление состояний природы и внутреннего мира человека.

Другим характерным художественным приемом, организующим лирические тексты, выступает прием *«ступенчатого сужения образов»*. Повествование представляет собой последовательное «нисхождение» от обширно-панорамного, общего взгляда к частному, индивидуальному – судьбе героев песни и конкретным событиям, повлиявшим на неё. Помимо песенной лирики, этот приём также типичен для былин и сказок.

Часто в поэтических текстах встречается такой «сворачивающийся» образный ряд: *поле (долина, горы); уже – дубравушка (рощица); ещё уже – курган (могила); наконец, главный герой – молодец (девица):*

Что далече, далече **во чистом поле**
Стояла **дубравушка зелёная,**
Среди нее стоял **золотой курган,**
На кургане раскладен был **огничок,**
Возле огничка постлан **войлочок,**
На войлочке лежит ли **добрый молодец,**
Припекает свои **ранушки боевые,**
Боевые ранушки кровавые...

После подобного «монтажа» различных образов – быстрой смены одного кадра другим – следует собственно основная сцена песни (диалог матери с сыном или девицы с молодымцом, гибель основного героя и т.п.).

Этими художественными приемами насыщен весь текст, с их помощью описывается буквально все: жилище героев, их внешний облик, социальный уклад.

Русская протяжная песня

Особое место в русской песенной культуре занимает *протяжная песня* – *внутрижанровая разновидность лирической песни*.

По народной терминологии медленные песни лирико-эпического склада наряду с термином *«протяжная»* называются еще и *долгими, с притягом, тяжельми, проголосными, волоковыми*. Все эти понятия относятся к области специфической манеры исполнения таких песен – *их тянут, вытягивают, поднимают песню*.

По своему содержанию протяжные песни могут быть самыми разнообразными. Различают *песни молодецкие* (так называемые песни вольницы), воспевающие свободу и волю («Соловей-соловьюшка», «На родимую сторонку сокол ясный прилетал», «Как на дубе, на дубочке» и многие другие); *любовно-лирические*, в которых часто повествуется о предстоящей разлуке, последнем свидании («Не одна во поле дороженька», «Надоели ночи, надоскучили»), семейно-бытовых отношений и тяготах женской доли («Горе мое горькое», «Калина с малиною», «Воля-волюшка»).

Именно многообразие сюжетов является причиной своего рода «универсализма» протяжных песен. Их могли петь в любое удобное время, независимо от сезонов, обрядов или вида работ.

Стилистика русской протяжной песни. Богатство лирического содержания протяжной песни, глубина его эмоциональной трактовки потребовали соответствующего развития её формы. *Распевность* – вот основная её черта. В протяжных песнях, основное

К содержанию

музыкальное содержание которых сосредоточено в их лирической образности, мелодическое начало получает первостепенное значение.

Господством мелодики объясняются все основные композиционные особенности протяжной песни. Например – так называемые *внутрислоговые распевы*, т.е. целые мелодические построения на основе одного слога. Каждому слогу соответствует не одна-две, а много нот, что вызывает замедленное произнесение текста. В протяжной песне музыка буквально преобладает над текстом: музыкальных звуков гораздо больше, чем слов.

Развитые внутрислоговые распевы вызывают особое расположение слов в песенной строфе. Слова должны, не теряя собственной выразительности, не мешать свободе мелодического высказывания. Этим объясняется обилие повторов и обрывов слов, «вставки» междометий, как между словами, так и внутри них. Странные при чтении, в песенном исполнении они звучат естественно и выразительно.

Хоровые протяжные песни начинаются обычно *солистом-запевалой*. Мелодию запева подхватывает хор. Конечные слова одной строфы часто повторяются в начале следующей: образуется так называемый «цепной» или «сцепляющий» запев. Припева протяжная песня не имеет. Отсутствие его способствует широте мелодического дыхания, ощущению «сквозного» развития.

Музыкальная ритмика протяжных песен своеобразна. В ней преобладают певучие, несхематичные размеры и ритмы, - нет ни четкой трёхдольности, ни резкой двухдольности. Метрика в ней не выпирает, как в плясовых или хороводных, имеет подчиненное значение. Протяжной песне свойственна общая мерность, бессуетность движения, свободно льющаяся речь. Неторопливость ощущается и благодаря внутрислововым распевам, из-за которых слова произносятся крайне замедленно.

Музыкальная ритмика отличается плавностью, отсутствием слитных повторов, асимметричностью группировки. Мелодия и текст разворачиваются в двух несовпадающих измерениях.

Хоровое (артельное) исполнение – ещё одна отличительная особенность протяжной песни. Главная черта крестьянского хора – свобода исполнения, импровизация подголосков, отсутствие механичности. Отдельные голоса то вступают, то выходят из хора, образуя созвучия, сливаются в унисон или движутся параллельными интервалами. Главные устои напева подчеркиваются унисоном (или октавой) всего хора. Каждый из голосов дает вариант одной мелодии, сохраняя известную самостоятельность, и служит обогащению её, а не противостоит друг другу.

Региональные традиции протяжной песни. На Русском Севере протяжная песня стилистически родственна основному песенному стилю – исполняется в тех же звукорядах и типах фактуры, что и обрядовые песни, и хороводы. Протяжные песни на Севере исполняют только на улице, они, как правило, звучат во время массовых гуляний (на Масленицу, Троицу и т.п.). В севернорусской протяжной песенной культуре встречаются самые разнообразные по ритмической и мелодической изощренности внутрислоговые распевы. Это не просто орнаментальное украшение напева, а его неотъемлемая часть. Если их убрать, то от напева почти ничего не остается.

Типичное фактурное устройство севернорусских протяжных песен – *тонкий* или *толстый* подголосок, октавно удваивающий основную партию, - встречается и в протяжной песне.

Общей чертой среднерусских, западнорусских и южнорусских лирических песен является особенная организация песенной строфы. Её форма устанавливается только со второй строфы. Первая же строфа всегда открывается пространством сольным запевом, который содержит основной стих, без повторов, а также основной мелодический материал, своего рода интонационное «зерно» всей песни.

Песенные традиции южнорусского региона характеризуются стилистической неоднородностью. Это выражается в том, что в традиции существуют самые разные типы

К содержанию

фактурной организации. Если обрядовые напевы, как правило, узкообъёмны, то лирические протяжные песни исполняются в широком (до двух октав) диапазоне.

Южнорусская (и особенно казачья) протяжная песня представляет собой удивительный феномен народной культуры. Никакой другой жанр не обладает такой сложной и многосоставной фактурой – с подводкой, с дишкантом. Ни в каком другом жанре нельзя встретить такого богатого многоголосия, такой развитой подголосочной полифонии. Интересно, что наряду с женским или смешанным составом исполнителей на Русском Юге до сих пор сохранились и чисто мужские песенные традиции исполнения протяжных песен.

Вопросы и задания

1. Каковы основные формы приуроченности лирических песен? Охарактеризуйте стилевые черты приуроченной лирики.
2. Каковы исторические корни лирической песни? Очертите круг основных образов и тем песенной лирики.
3. В чем проявляется специфика соотношения напева с поэтическим текстом в русской протяжной песне?
4. Какие типы многоголосной фактуры присущи русской протяжной песне? В каких регионах они встречаются?

Литература

1. Гиппиус, Е. Культура протяжной песни на реке Пинеге / Е. Гиппиус // Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера: Сб. 2. – Л.: М., 2008.
2. Енговатова, М. Закамские протяжные песни и некоторые вопросы типологии жанра / М. М. Енговатова : Автореф. дис. – М.: 2008.
3. Земцовский, И. Русская протяжная песня. / И. Земцовский – Л.: 2007.
4. Королькова, И. Лирические песни в традиционной культуре Северо-Запада России. /И. Королькова – М.: 2010. – 360 с.
5. Линёва, Е. Великорусские песни в народной гармонизации. / Е. Линева – СПб.: 2009. – Вып.2 (Предисловие).
6. Лопатин, Н., Прокунин В. Русские народные лирические песни. / Н. Лопатин, В. Прокунин – М.: 2008 (Вступление).
7. Мальцев, Г. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. / Г. Мальцев – Л.: 2009.
8. Руднева, А. О стилевых особенностях и жанровых признаках песни «Эко сердце» / А. Руднева // Музыкальная фольклористика. – М.: 2008. – Вып. 2. – с. 6 – 29.
9. Соколов, Б. Композиция лирической песни / Б. Соколов // Русская фольклористика: Хрестоматия. – М.: 2001. – с. 343 – 355.
10. <http://etmus.ru/tag/liricheskie-pesni/>

Раздел 8. Песенно-повествовательный фольклор

Все песенные жанры, относящиеся к эпической традиции восточных славян, не приурочены к каким-либо праздникам и сезонам. В литературоведении в качестве главного критерия при определении жанров этой традиции выступает *сюжетная основа* (былины опираются на героико-новеллистические сказания; духовные стихи сложены на религиозные сюжеты и темы; исторические песни повествуют о конкретных исторических событиях; баллады – о конкретной человеческой судьбе).

Однако в песенной эпической традиции этот критерий не всегда «работает». Например, на Русском Севере все эпические жанры часто поются на единые политекстовые напевы, поэтому и былины, и духовные стихи, и баллады формируют однородный песенный пласт. На Западе и Юге напротив – эти жанры отличаются друг от друга и музыкальным стилем, и типом стихосложения, и другими параметрами.

К содержанию

Поэтому в этномузыкологии критерии в определении жанра в песенном эпосе, в первую очередь, музыкально-стилистические, а не сюжетные.

Тема 8. 1. Былины

Былины – жанр русских эпических песен-сказаний, повествующих о событиях главным образом 10 – 15 вв. Отличительными свойствами былинного эпоса является особый стихотворный размер, которым слагаются былины, и речитативно-декламационная манера их исполнения. Былинный эпос – явление исключительно русское и несмотря на достаточно долгую историю его изучения до сих пор загадочное по двум причинам. *Во-первых*, это вопрос о времени возникновения былин, и, *во-вторых*, - вопрос, касающийся необычного, «очагового» распространения этого жанра на территории России.

Поскольку ядро былинного эпоса составляют сказания о подвигах и приключениях богатырей, временем его формирования традиционно считалась эпоха рассвета Киевской Руси.

По составу действующих героев все былины объединяются в два цикла:

1. «Киевский» цикл, героями которого являются «старшие» (Святогор) и «младшие» богатыри (Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алёша Попович).
2. «Новгородский» цикл, героями которого являются купцы (Садко), бунтари (Василий Буслаевич), земледельцы-богатыри (Микула Селянинович).

Несмотря на то, что события, о которых повествуют былины, чаще всего имеют историческую праснову, все же они существенно отличаются от летописных источников не точным следованием историческим фактам, а скорее их свободной интерпретацией, смешением с фантастикой (образы Змея Горыныча, Соловья-разбойника).

Былины представляют собой художественную реконструкцию исторических фактов, основанную на смешении реальных событий и вымысла, фантастики и отражающую представления и идеалы, свойственные традиционному народному мировоззрению. Так, например, в былинах часто происходит хронологическое смещение исторических событий: действие всех былин «киевского» цикла отнесено в Киевскую Русь, ко времени правления князя Владимира, а богатыри киевские сражаются против монголо-татар, о которых Киевская Русь тогда ещё ничего не знала.

Для былин чрезвычайно важной становится правда не отдельного исторического факта, а *правда всей жизни, которая состоит в непобедимости русского народа.* Во всех былинах повествующих о борьбе русского народа с иноземным врагом, победа обычно оказывается на стороне русских (иногда вопреки историческим фактам). **Оптимистичность конца – типичная драматургическая черта былинного эпоса.** И чем ярче описывается противостояние сил, чем страшнее обрисован образ врага, тем красивее и радостнее выглядит победа. Поэтому образный мир и поэтика героического эпоса имеет ряд специфических особенностей.

Художественные приёмы

Основным литературным приемом, типичным для былин является *гипербола* – нарочитое преувеличение каких-либо черт или качеств самого богатыря.

Богатырь, например, мог один противостоять целому войску (удерживал «сорок тысяч татар нечестивых»), силушка у него немереная («выдергивал дуб со корнями, за вершинку брал, а с комля сок бежал!»), он мог обладать даже магическими способностями к перевоплощению (оборачивался соколом, волком, туром). Снаряжению богатыря также присущи удивительные свойства – шлем или дубина весит несколько десятков пудов, мечи их никому из смертных не поднять.

Портретные зарисовки врага даются с не меньшей колоритностью: Тугарин Змеевич, к примеру, может за щеку метать по целой ковриге, а запивать её чаем в «полтретья ведра» и т.п.

К содержанию

Язык былин необычайно богат *метафорами* – сравнениями. Благодаря этому он достигает необыкновенной точности, глубины.

Вот так замечательно при помощи метафор передается в былине бег времени:

Опять день за днём – будто дождь дождит,

А неделя за неделей – как трава растёт,

А год за годом – как река бежит...

Особую роль в поэтике былинного эпоса выполняют *устойчивые эпитеты* – постоянные словосочетания-формулы. В ритмическом отношении эти формулы представляют собой пятислоговую конструкцию с ударением на третьем, центральном слоге (- - / - -). Такое ударение называется фразовым. Эта ритмическая формула настолько универсальна, что со временем из былинного эпоса проникает и в другие жанры – причитания, лирические и свадебные песни.

Например:

ре-ти-во сердце бе-лы ру-чень-ки

на доб-ра ко-ня крас-на де-ви-ца

Как видно из приведенных пятисложных эпитетов, фразовое ударение может подчинять себе, нивелировать грамматические ударения.

Композиция былин

Былинное повествование имеет определенную структуру. Как правило, оно начинается с *запева*, содержание которого напрямую не связано с сюжетом былины. Функция запева – настроить слушателя на определенный лад.

Высота ли, высота поднебесная,

Глубота, глубота, окиян-море.

Широко раздолье по всей земле...

После запева (если он есть) идет *зачин* – начало рассказа, экспозиция. Действие затем стремительно развивается вплоть до *кульминации* – драматургического типа былины. *Развязка* же наступает, как правило, мгновенно: враг повержен, все прославляют богатырский подвиг – основную идею всех былин.

Чрезвычайно развита в былинах система *композиционных повторов* – так называемых типических мест. Вообще прием повтора – один из основных в народной поэзии, однако в былинах повторяются не просто устойчивые словосочетания, а целые сюжетные блоки. Они неоднократно повторяются на протяжении одной былины, а также «кочуют» в почти неизменном виде из былины в былинку.

Севернорусские старины

Основным ареалом былинного эпоса является Русский Север. Былины здесь называют *старинами*. Распространение былин исследователи напрямую связывают с потоками переселения русских – заселение же Севера проходило в 12 – 17 вв. большей частью выходцами из Новгородских и Ростово-Суздальских земель. Поэтому былинный эпос здесь представлен наиболее полной коллекцией сюжетов и героев – от Добрыни до Садка. Очаги былинной традиции, как правило, территориально рассредоточены вдоль рек, которые были основными путями переселения.

Севернорусские старины – ядро русской эпической традиции. Дожили они практически до наших дней.

Сказители. Былины в отличие от других жанров фольклора, являются в большой степени продуктом *индивидуального творчества певца-сказителя*. Сказителем мог быть совсем не каждый, он должен был обладать умением слагать сюжеты, повествовать особым языком и особой манере. Ему необходимы также актерские навыки – например, умение эмоционально преподнести интонацию – иначе звучание старин становится монотонным. Кроме всего прочего, сказитель должен отличаться незаурядной памятью (в среднем количество стихов в былине достигает двухсот – трехсот, а нередко шестисот).

Традиция исполнения старин исключительно сольная, передающаяся чаще по мужской линии (от отца сыну, от сына внуку). Каждая семья исполняла десятки старин

К содержанию

только на свой, так сказать, «фамильный» **политекстовый** напев (чаще всего на один или максимум – два).

Жанровой разновидностью севернорусских старин являются *скоморошины* – группа эпических песен шуточного, комедийного характера. Исполняются они скороговорно-речитативно, в быстром темпе.

Южнорусские былины

Наряду с историческими песнями, которые занимают в казачьей культуре значительное место, существуют и *былины*. Однако былины казаков отличаются от севернорусских старин по многим параметрам. Они более кратки – в одной былине разрабатывается лишь один эпизод. Поются былины не одним исполнителем, а хором. В отличие от политекстовых северных старин здесь за каждым напевом закреплён лишь один поэтический текст. Да и по своему музыкальному стилю южнорусские былины скорее относятся к жанру протяжной песни. Часто напев имеет все музыкально-стилевые признаки протяжной песни, однако сюжет может быть эпического содержания. В музыкальной фольклористике её принято относить к жанровой разновидности лирической песни, сюжетная основа и поэтический склад которой заимствованы из эпоса.

Тема 8. 2. Исторические песни

Исторические песни – это особый жанр народных лирико-эпических песен, посвящённых конкретным историческим событиям и лицам 14 – начала 19 вв. Жанр этот, занимающий пограничное положение между собственно эпической традицией и лирической песней, выделился в самостоятельную форму в середине 16 в.

Как и в былинах, в исторических песнях воплощена идея единства и независимости русской земли, борьба с иноземными завоевателями. Однако в отличие от былинного эпоса, обобщающего исторический опыт народа в мифологической форме, историческая песня отражает определенное историческое событие, конкретный исторический факт. По точности хронологического описания исторические песни порой приближаются к летописным источникам. Вместе с тем поэтический стиль, с помощью которого в этих песнях описывается то или иное историческое событие, близок к былинному.

Содержание исторических песен

Наиболее ранние, дошедшие до нас песни посвящены событиям периода борьбы русского народа с татаро-монгольскими завоевателями («Авдотья Рязаночка», «Щелкан Дудетьевич» и др.). Именно к этому времени (13 – 14 вв.) и относится зарождение исторических песен как жанра. Формирование же самого жанра приходится на период создания русского централизованного государства (16 в.).

16 век в истории российского государства – эпоха бурных событий и реформ. Все важнейшие общественно-исторические явления того времени получили своё отражение в исторических песнях – «Взятие Казани», «Взятие Астрахани», «Женитьба Ивана Грозного», «Набег крымского хана», «Сада Пскова королём польским», «Иван Грозный и сын», «Взятие Сибири Ермаком», «Смерть Ивана Грозного».

К 16 в. относится образование особого цикла исторических песен – *казачьих*, центральными образами которых выступают русский народ и его герои. Казачий атаман Ермак Тимофеевич стал одним из любимейших персонажей казачьего исторического эпоса; в Поволжье и на Дону песни о походах Ермака сохранились до наших дней.

Большой цикл исторических песен посвящён крестьянской войне под предводительством Степана Разина – это так называемые песни *вольницы*. Часто текст песен о Стеньке Разине и его сыне, продолжателе «славных разинских дел», содержит фрагменты из песен о Ермаке. В большинстве песен и Разин, и его сын выступают народными мстителями: они расправляются с крепостниками-помещиками, воеводами, губернаторами.

В начале 18 в. складывается особый цикл исторических песен, основным героем которых становится русский солдат – защитник Отечества (любого ранга: от рядового до

К содержанию

генерала). Песни эти посвящены событиям своего времени – войнам при Петре Первом, Семилетней войне, Полтавской победе, суворовским походам и т.п.

Исторические песни имели общеславянское распространение, а потому обладали региональными особенностями.

Региональные особенности исторических песен

На Русском Севере практически все разновидности эпоса – былины, исторические песни, духовные стихи, баллады (а иногда и причитания) – формируют **единый по стилю** песенный пласт и называются самими носителями традиции либо *старинами*, либо *стихами*. Между этими разновидностями песенного эпоса существенных отличий не возникает. Кроме того, сказители напевают их на *один*, универсальный для всех этих жанров, общий напев.

Лишь очень небольшая часть исторических песен Русского Севера исполняются в скором темпе. Сложенные «камаринским» плясовым стихом, они по своему складу напоминают *скоморошины*.

Итак, Севернорусские исторические песни характеризуются: 1) стилевым единством с другими эпическими жанрами; 2) сольной традицией исполнения; 3) политекстовостью напевов.

В западно- и южнорусских регионах исторические песни, как и южнорусские былины, по своему стилю относятся к жанру лирических протяжных песен, только с историческими текстами. Они обладают всеми характерными чертами протяжной песни:

- в традиции исполнения исторических песен практически нет политекстовых напевов – за каждым конкретным напевом закреплен лишь один поэтический текст;
- нет также сольной традиции их пения, эти песни, как правило, исполняются коллективом;
- для этих исторических песен характерны внутрислоговая мелодика и развитое многоголосие.

Тема 8. 3. Баллады

Балладой принято называть малую форму народного песенного эпоса лирического содержания. Сюжеты баллад, как правило, посвящены событиям индивидуальной человеческой судьбы, они повествуют о частной жизни людей.

В отличие от былин баллады не воспевают богатырей и их подвиги; по сравнению с исторической песней в балладе нет достаточной исторической четкости и определенности, а также специфической религиозной окраски, присущей духовным стихам. На первом плане в балладе – конфликт нравственного порядка, борьба добра с различными проявлениями зла в реальных житейских ситуациях. Однако в отличие от героического эпоса, где такая борьба всегда завершается победой светлых сил и уничтожением сил зла, в балладах чаще зло добивается успеха, а положительные герои страдают или вовсе гибнут. *Трагичность сюжета – типическая жанровая черта баллады.*

Образный строй баллад, как и в других эпических жанрах, богат различными поэтическими приёмами – психологическим параллелизмом, метафорами, опорой на мифологические представления.

Общеизвестно, что *река* в мифологии многих народов символизирует путь, дорогу с «этого света» на «тот свет». В балладах часто присутствует образ судьбоносной, вещей реки (Дуная или Смородины). В реке топят виновных, в нее бросаются, спасаясь от преследователей. В ряде баллад добровольная гибель в реке – это способ спасения от нежелательного брака и т.п.

Типичным мотивом баллад (и части духовных стихов) является чудесное превращение погибших не по своей воле людей *в растения*. На месте невинно погубленного вырастает цветок или деревце. Особенно излюблены в балладах образы деревьев, вырастающие на могилах насильно разлученных любовников: сростаясь

К содержанию

корнями и сплетаясь ветками, они воплощают непокоренную любовь.

Еще одна особенность этого жанра состоит в том, что в большинстве баллад *организация поэтического текста близка нормам литературного, стопного стиха.*

В севернорусских традициях баллады исполняются на один политекстовый напев с другими эпическими жанрами и фактически обладают общими с ними стилевыми признаками.

Необходимо подчеркнуть, что не только на Русском Севере, но и в целом во всей восточнославянской песенной культуре и баллады, и исторические песни, и былины – это всего лишь *жанровые разновидности общей эпической традиции*, поэтому подчас бывает сложно провести между ними четкую границу. Например, баллады, являясь своего рода лирической «ветвью» эпической традиции, тем не менее, могут отражать и исторический контекст, в котором происходят события с главными героями повествования («Про татарский полон»).

Сюжеты баллад в основном посвящены судьбе людей, поставленных волею исторических, социальных либо семейных обстоятельств в драматическую ситуацию. Для баллад характерны, например, такие действующие лица: злая свекровь, замучившая свою невестку; братья-разбойники, убившие по незнанию мужа и маленького сына своей сестры; холоп, полюбивший молодую княгиню или королеву.

Общечеловеческое содержание баллад с узнаваемостью одних и тех же жизненных и семейно-бытовых коллизий сделали этот жанр поистине интернациональным. Баллады являются одним из наиболее любимых в народе жанров. Их сюжеты и эмоциональный строй обеспечивают этому жанру особую популярность и широкое распространение.

Тема 8. 4. Духовные стихи

Народные духовные стихи – жанр музыкально-поэтического эпоса религиозного содержания, исполняемый вне богослужения. Специфика этого жанра проявляется в его особом поэтическом строе. Духовные стихи, как ни один из жанров фольклора, отражают глубинное понимание традиционным человеком «веры крещеной». Эти песни на религиозные сюжеты напрямую не связаны с деятельностью церкви, в них, скорее, отражается истинный смысл такого понятия, как «народное православие».

Исполнение духовных стихов было регламентировано – в Великий пост церковью запрещалось пение «мирских» песен, исключением являлись духовные стихи (поэтому иногда их называли *постовыми* песнями). В некоторых старообрядческих согласиях (у молокан, беспоповцев, духоборцев) этот жанр выполнял функцию церковного богослужения в похоронно-поминальной обрядности.

Духовные стихи вносят в традиционную культуру иную систему ценностей и морально-этических норм: то, что считалось хорошим для языческого сознания (богатство, достаток, физическая красота), христианской моралью истолковывается как мирской соблазн.

Основными носителями и исполнителями духовных стихов являлись *старцы* или *калики перехожие*, - бродячие музыканты-нищие (часто слепые). Помимо обширного репертуара - и песенного, и танцевального – старцы владели жанром духовных стихов – *стишков, божьих песен*, как их называли в народе. Известны специальные обходы старцами деревенских дворов на Пасху с исполнением духовных стихов и христовых песен.

Циклизация духовных стихов

В истории духовных стихов выделяют два этапа – собственно зарождение жанра, его ранний период (примерно конец 11 – 15 в.) и период формирования духовных стихов как отдельного жанра народно-песенной поэзии в эпоху зрелого Средневековья (16 – 17 вв.).

К содержанию

Ранний период в истории духовного стиха (*старшие стихи*) простирается примерно до конца 15 в., когда произошло окончательное избавление русского народа от монголо-татарского ига. Духовные стихи раннего периода – это эпические сказания о легендарных христианских героях («Егорий Храбрый», «Фёдор Тирон», «Дмитрий Солунский» и др.), либо тексты, повествующие об основах христианского миропонимания и мироустройства («Голубиная книга»). Им свойственны стилистические признаки былин (метафоричность языка, использование типичных поэтических приемов) и отличает их общий светлый пафос подвигов и чудес, совершающихся во имя христианской веры. Сквозь все перипетии развернутых легендарных сюжетов видна главная задача этих сказаний – красочно и убедительно показать всемогущества небесных сил.

Особое место среди ранних духовных стихов занимает «Голубиная книга». По народным представлениям, её написал «сам Иисус Христос». «Голубиная книга» не содержит обычного для эпических сказаний сюжета и целиком посвящена описанию данного Богом мира и его устройству. Первая группа стихов содержит ответы на вопросы о природе небесных тел и стихий (солнца, ветра, месяца, звезд) и происхождении человека.

Вторая группа вопросов и ответов посвящена матери-земле с её горами, реками, озерами, рыбами и птицами, а также главными символами божественного присутствия на Земле – церквями.

Формирование второй группы фольклорных духовных стихов (*младшие стихи*) исследователи относят к 16 – 17 вв. На их содержание оказали сильное влияние церковные апокрифические тексты о библейских героях, христианских святых и мучениках, сюжеты о которых легли в основу ряда устных легенд и отразились в народном поэтическом творчестве именно в жанре духовных стихов.

Широкое распространение у всех восточных славян получили стихи об *Алексее – человеке божьем* (в основе которых – житие христианского святого, жившего в 5 в., - св. Алексея). Стих повествует о страданиях Алексея с момента рождения и крещения до самой смерти – об учебе, женитьбе на княгине, уходе в странствия по святым землям; стих ярко описывает его возвращение домой, встречу с отцом, не признавшим в нем своего сына, наконец, саму смерть Алексея, лишь после которой, по «рукописанию», отец, мать и жена узнают о том, что умерший святой был их сыном и мужем.

Отдельный песенный пласт формируют стихи на *поминальные* сюжеты. Тексты их могут отражать этапы похоронного обряда (подготовка покойного, похороны).

Интересно, что исполнение стихов в похоронном обряде строго регламентировано и разведено по времени суток с причитаниями: *стишки* исполняются только ночью, возле покойного; причитаниями – *будят покойника* и поют их днем; церковные же песнопения (псалтырь) разрешается читать нараспев круглосуточно.

Очень часто в поминальных стихах встречается мотив расставания души с телом: за душой прилетают «птицы-ластовки», отождествляемые народным сознанием с душами умерших. Часто повествование стиха излагается от лица умершего – его душа пришла проследить за «порядочком»: как накрыт поминальный стол, все ли пришли соседи:

А Иванова душа на пороге стоит.

На пороге стоит, за порядком глядит...

Таким образом, по содержанию духовные стихи (и *старшие*, и *младшие*) можно разделить на группы:

- духовные стихи об устройстве мироздания;
- духовные стихи нравственного содержания на примере жизнеописаний святых великомучеников;
- духовные стихи философского содержания, касающихся непосредственно вопросов непосредственной связи человека с Богом (стихи о душе, о смерти, о смысле жизни);
- духовные стихи поминального содержания.

К содержанию

По своему музыкальному стилю духовные стихи отличаются удивительным многообразием: они могут примыкать к общеэпической песенной традиции – как, например, на Русском Севере; могут относиться к лирической песне – причем как к лирике традиционной, так и к поздней – городскому романсу.

В центральных областях Украины и частично Белоруссии музыкальный стиль духовных стихов под влиянием польской культуры приобрел вполне европейские черты.

Вопросы и задания

1. Расскажите о былинах как основном жанре русской эпической традиции.
2. В чем состоит главное отличие былин от исторических песен и баллад?
3. Охарактеризуйте эпическую традицию Русского Севера в целом.
4. Почему южнорусские былины можно отнести к жанру былин лишь со значительной долей условности?
5. Расскажите о жанре духовных стихов: сюжетика, формы возможной приуроченности, носители традиции.

Литература

1. Астахова, А. Русский былинный эпос на севере. / А. Астахова – Петрозаводск: 2008.
2. Астахова, А. Русский героический эпос / А. Астахова // Былины. Русский музыкальный эпос. – М.: 2011.
3. Беляев, В. «Сборник Кирши Данилова» опыт реставрации песен. / В. Беляев – М.: 2009.
4. Васильева, Е. Напевы русской эпической традиции Прионежья (текстологические заметки) / Е. Васильева // Русский Север: проблемы этнографии и фольклора / Ред. К. Чистов, Т. Бернштам. – Л.: 2001. – с. 172 – 188.
5. Голубиная книга: Русские народные духовные стихи 11 – 19 веков. – М.: 2011.
6. Добровольский, В. Музыкальные особенности русского эпоса/ В. Добровольский, В. Коргузалова // Былины. Русский музыкальный эпос. – М.: 2001.
7. Мелетинский, Е. Происхождение героического эпоса. / Е. Мелетинский – М.: 2003.
8. Пропп, В. Русский героический эпос. / В. Пропп – 2-е изд., исправл. – М.: 2008.
9. Стихи духовные / Сост. Ф. Селиванов. – М.: 2011.
10. Федотов, Г. Стихи духовные. / Г. Федотова. - М.: 2011.

Раздел 9. Песни позднего формирования

Тема 9. 1. Песни позднего формирования

С середины 17 в. в русской культуре начинается период активного европейского влияния. Процесс проникновения европейской музыкальной культуры шёл двумя основными путями. Во-первых, через придворную музыку, которую по европейскому образцу впервые постоянно завел у себя царь Алексей Михайлович, отец Петра I. Новый гомофонно-гармонический музыкальный стиль был первоначально знаком принадлежности к высшему сословию, но с 18 в. стал постепенно распространяться не только среди знати, но и в других социальных слоях русского города – в среде чиновников, военных, торгового и ремесленного люда.

Во-вторых, европейская культура проникала на Русь через церковь, которая, как известно, пережила в середине 17 в. реформу патриарха Никона. Одним из следствий реформы стал новый стиль во всех видах церковного искусства. Новая церковная музыка (партес) была заимствована у греческой православной церкви того времени и имела все признаки общеевропейского тонально-гармонического стиля.

Таким образом, с этого времени в музыкальной культуре сначала российского города, а позже и деревни постепенно формируется новый пласт песенной культуры, получивший название песни позднего формирования (А. Ф. Камаев, Т. Ю. Камаева). Эти песни представлены в разных жанрах (романс, баллада, духовный стих, солдатская походная песня и др.).

К содержанию

Песни позднего формирования получили широкое распространение на всей этнической территории восточных славян. Кроме того, часть традиционных народно-песенных жанров (преимущественно лирическая песня и отчасти эпическая традиция) со временем вобрали в себя некоторые черты этого стиля.

Городская бытовая песня

Кант (от лат. *cantus* – песня, пение) – род **бытовой многоголосной (чаще трехголосной) песни, распространенный в России, на Украине и в Белоруссии в 17 – 18 вв.** По своему содержанию канты были либо патриотическими (по случаю каких-либо исторических событий), либо лирическими.

Возникшие в эпоху Петра I *приветственные* или *панегирические канты* слагались в ознаменование крупных военных побед или знаменательных событий государственной жизни (победа при Полтаве и т.п.). Тексты к ним писали как выдающиеся литераторы того времени (В. Тредиаковский, М. Ломоносов, А. Сумароков и др.), так и анонимные поэты. Мелодика кантов характеризуется фанфарными оборотами, полонезными ритмами (с ритмическим дроблением сильной доли), зачастую их исполнение сопровождалось звучанием труб и колокольным звоном.

Псалмы (от польск. *psalm*) – род **бытовой многоголосной песни духовного содержания, распространенный в России, на Украине и в Белоруссии в 17 – 18 вв.** Псалмы, по сути, явились одной из переходных ступеней между церковной и светской музыкой: в отличие от церковных псалмов, исполняемых в храме, псалмы предназначались только для домашнего пения, по меткому выражению известного слависта 19 в. П. Бессонова, «переводили напевы из храма в хоромы».

Поэтическое содержание псалм разнообразно: это и восхваление Господа, и мольбы, жалобы, обращенные к нему, и размышления о жизни. Для музыки псалмов характерно трехголосное (реже четырехголосное) изложение. Нижний голос (бас) идет по основным гармоническим тонам, два верхних голоса движутся параллельными терциями.

К этому же времени относится и зарождение *лирического любовного канта*, получившего широчайшее распространение в 30 – 40 годах 18 в. Интересно, что интонационный строй лирических кантов не только совмещает в себе черты «городского» и традиционного народно-песенных стилей, но и привносит в русскую песенность новые мелодические обороты из современных бытовых танцев (вальса, полонеза, менуэта).

На основе кантов, на протяжении всего 19 в. складываются новые жанры – *солдатская походная и патриотическая песня, тюремная песня*.

На пересечении канта и исторической песни на рубеже 19 – 20 вв. зарождаются так называемые массовые **революционные песни – песни городского стиля, повествующие о реальных исторических событиях того времени.** Как и кантам, им свойственна маршевая природа ритма, энергичные мелодические интонации, фанфарные мелодические обороты.

Наряду с ансамблево-хоровым трехголосием в городской бытовой культуре 18 в. постепенно распространяется и сольное пение с простым аккордовым сопровождением на гитаре, балалайке и гармоне. С конца 18 столетия семиструнная гитара становится излюбленным инструментом русского городского быта. Лишь с середины 19 в. серьезную конкуренцию ей начинает составлять гармоника – однорядная или двухрядная.

Городская баллада – жанровая разновидность городской лирической песни. К началу 20 в. оформляется в самостоятельный песенный пласт. Такие песни, как правило, повествуют о чьей-либо жестокой судьбе с непременно трагическим исходом (убийством или самоубийством, ссылкой, тюремным заключением и т.п.), в связи, с чем за ними закрепилось и другое название – *жестокый романс*.

Необходимо заметить, что по причине широкого распространения песен городского стиля, большинство так называемых общерусских народных песен, ставших широко известными в 19 – 20 вв. («Живет моя отрада», «Коробейники», «Ой, мороз,

К содержанию

мороз», Мой костёр», «шумел камыш» и др.), являются как раз песнями позднего формирования. Поскольку в наши дни они часто звучат в эфире, их часто воспринимают как лучшие образцы народной песни, однако как раз этот пласт народной песенности – явление достаточно позднее и привнесенное, в наименьшей степени отражающее подлинную самобытность народной песенной культуры.

Лирическая песня

В целом стиль городской песенной культуры оказал заметное влияние и на песенную культуру деревни. Примерно к середине 19 в. жанр лирической песни претерпевает значительные стилевые изменения (особенно заметно проникновение «городского» стиля в «деревенский» именно в местах нахождения казачьих и других военных поселений). Лирическим песням позднего формирования присущи те же черты, что и городским песням той поры: 1) *тонально-гармоническая основа созвучий*; 2) преимущественно *слоговая мелодика*; 3) *регулярная стопная ритмика*; 4) *типовая сюжетная фабула*; 5) *силлабо-тонический стих*.

До нашего времени дошли и *духовные стихи* позднего формирования, традиция существования которых в нынешней деревенской среде по большей части *письменная* (исполнительницы обмениваются текстами, переписывают их друг у друга и пересылают в другие регионы). От устной традиции духовные стихи унаследовали только политекстовость напевов – на один и тот же «городской» по стилю напев нанизывается целый блок типовых по ритму и метру текстов.

Тема 9. 2. Частушка

Частушка – однострочная рифмованная песня шуточного, сатирического или лирического содержания. Основными истоками частушки стали сразу несколько жанров. Это и плясовая песня-«коломыйка», и скоморошины, и свадебные «дразнилки», и инструментальные наигрыши. Такая жанровая преемственность позволила частушке органично вобрать в себя черты разных фольклорных явлений: афористичность пословиц и поговорок, четкую ритмику плясовых и скоморошин, идущее от лирической песни тяготение к рифме, прием художественного параллелизма (с использованием образов природы).

Уникальна природа частушек. С одной стороны, они, как никакой другой жанр, моментально откликаются на любое новое событие (как в стране, так и в жизни отдельного села) и в этом смысле служит своеобразной, чаще с критическим оттенком, «летописью» многих исторических событий. С другой стороны, ни один песенный жанр не забывается так быстро, как частушка: как только текст утрачивает свою актуальность, злободневность, он тут же заменяется другим.

Наряду с термином *частушка* (от *частый*) в различных диалектах применяются другие, схожие по смыслу определения – *мелкие песни, припевки, прибаски, коротушки*, плясовые *тараторки, частоговорки*.

Первые письменные упоминания о частушках и их публикации появились во второй половине 19 в. По свидетельствам собирателей, до 60-х годов частушки пелись только молодыми парнями в кругу слушателей мужского пола. Однако очень скоро частушка «освобождается» от подобной зависимости и становится, пожалуй, самым демократичным жанром – её исполняют в любое время (т.е. исполнение ее не приурочено к каким-либо календарным датам), в любом составе и для смешанной по составу слушательской аудитории. Время показывает удивительную жизнестойкость этого жанра – частушку можно услышать везде: и в деревне, и в городе.

Главным в частушке является поэтический текст – это афоризм, очень лаконичный по форме и злободневный по содержанию (каждая строфа – это новый сюжет). Он строго разделен на строфы и рифмован (либо попарно, либо перекрёстно, через строку), что, безусловно, указывает на корни частушки в профессиональной поэзии

К содержанию

19 в. Именно текст становится объектом индивидуального творчества народного исполнителя, мастерство которого заключается в умении экспромтом сложить строфу.

Формы исполнения частушек

С проникновением в деревню гармонии (30 – 50-е годы 19 в.) частушка постепенно выделяется из традиционных плясовых припевок и становится самостоятельным вокально-инструментальным жанром. В ней одновременно в состязательной форме демонстрируют свое мастерство и певец-поэт, и музыкант-инструменталист.

Искусство и виртуозность исполнения частушки определяется умением обоих исполнителей мелодически «маневрировать» в гармонически заданной «сетке» с регулярным ритмом смены одних и тех же аккордов. Задача – максимально разнообразить и «завуалировать» исходную гармоническую формулу.

Сольные инструментальные отыгрыши между пением частушечных строф нередко сопровождаются пляской. Таким образом, дополняя друг друга, текст, напев и звучание инструмента (а в некоторых случаях и пляска) образуют цельное художественное явление, все компоненты которого органично спаяны.

Помимо инструментального наигрыша сопровождение частушки может быть вокальным, имитирующим игру на каком-либо инструменте (так называемое пение *под язык*). Пение «под язык» может обрамлять строфу частушки, а может звучать и параллельно, что, безусловно, значительно сложнее. В последнем случае исполнение сопровождаемой партии требует высочайшего вокального мастерства, поскольку, помимо чисто тембрового сходства с имитируемым инструментом, исполнитель должен виртуозно согласовывать по высоте свою партию с партией частушечницы, следить за гармонической канвой песни и вовремя в нее «попадать».

Частушки «под язык», или как их еще называют *ротовушки* (от *рот*), распространены у русских повсеместно. Такое пение может встречаться не только в частушках и плясовых песнях, но и включаться в обрядовый фольклор (в северно- и в западнорусском материале широко распространены причитания невесты на фоне пения «под язык», имитирующего звучание скрипки).

Наконец, в ряде региональных традиций (например, в северно- и частично западнорусском ареале) традиционно исполняют частушки *без сопровождения*, хоровым ансамблем. Частушки эти могут быть приурочены и к свадьбе, и к календарным праздникам (*живные, лесные частушки*). По музыкальному стилю этот песенный пласт примыкает скорее к традиционным фольклорным песенным формам, нежели к городской песне.

Частушки (как с аккомпанементом, так и без него) исполняются либо соло, либо певческим дуэтом, либо двумя солистками: часто в форме диалога двух подруг (пение «на ответ»).

Классификация частушек

Как и в других жанрах (эпос, лирика) главным критерием систематизации частушек является *содержание поэтического текста* (о чем поется).

Тематика частушек охватывает буквально все стороны жизни: большинство их посвящено любви, причем отражаются все оттенки проявления этого чувства – от легкой симпатии до страстной ревности. Большой популярностью пользуются по сей день частушки-насмешки девушек над парнями и наоборот – парней над девушками. Поэтому по сюжетике и сфере бытования тех или иных частушек различают *деревенские, фабричные, любовные, рекрутские, солдатские* и др.

Очень часто частушки напеваются обширными сериями, связанными между собой тематически или ассоциативно. Хорошо известны такие частушечные циклы с устойчивыми группами текстов, как «Яблочко», «Цыганочка», «Семёновна», «Подгорная».

По музыкально-стилевым параметрам частушки делятся на две жанровые группы, отличающиеся *по темпу и характеру исполнения*. Так, помимо собственно коротких

К содержанию

«частых» песен существует и мелодически распевная, большей частью двустрочная, производная от частушек форма – это так называемые страдания.

Тематика *страданий* чаще всего ограничена любовными переживаниями. По мелодике некоторые страдания содержат яркие романсовые интонации: восходящие секстовые скачки, «аккордовая» мелодика, широкий диапазон. Основная же их часть выдерживает стилевые особенности русской протяжной песенности – небольшие внутрислоговые распевы, словообрывы с последующим допеванием слов, обилие частиц и междометий.

Собственно музыкальная классификация всех частушек и страданий отличается от классификации других фольклорных жанров, поскольку производится совершенно по иным принципам:

- **по порядку следования гармоний;**

В местных традициях этот порядок может незначительно варьироваться: например, в центральных областях России частушки начинаются не с тоники, как на Русском Севере (T-D-S-T), а с субдоминанты (S-T-D-T);

- **по частоте смены гармоний;**

В большинстве своем устойчивые ритмо-гармонические комплексы, сопровождающиеся типовыми интонациями и движениями, откристаллизовались в типовые формы, название которых иногда связывается с отдельной региональной традицией – «Бряночка», «Рязаночка», «Елецкий», «Семеновна» «барыня» и др.

Совокупность всех параметров музыкального стиля формирует особый для определенной местности облик частушки. Конечно, существуют ареальные (т.е. широко распространенные) типы частушек, преимущественно в центральной России. Вместе с тем в северно- и южнорусских областях существуют частушки, заметно отличающиеся по своему складу от частушек центральной зоны.

Например, на Русском Севере частушки исполняют хором, в традиционной для основного песенного пласта певческой манере и фактуре напевов (двухрегистровая гетерофония с сольным тонким подголоском). Инструментальное сопровождение в них, как правило, отсутствует.

В севернорусской свадьбе – «свадьбе-похоронах» - частушка включена в обряд как жанр, драматургически и стилистически контрастный, даже полярный основному для этого типа свадьбы жанру – жанру причети. На фоне частушки, исполняемой группой девушек, звучит сольная причеть невесты.

В южнорусской песенной традиции частушки часто поются под пляску, иногда вовсе без инструментального сопровождения – скороговоркой на выкрике и под ритмичную дробь ног.

На Юге распространено сопровождение частушек ансамблем самых различных музыкальных инструментов. Наибольшее распространение получило сочетание кугикл, скрипки и жалейки. Под такой аккомпанемент исполняются «Тимоня», «Чебатуха» и другие частушечные циклы.

Таким образом, за свою почти двухвековую историю частушка вобрала и переплавляла самые разные выразительные средства, как из традиционной крестьянской песни, так и из городской тональной музыки. В результате этот жанр обрел свою образную систему, свои характерные музыкальный стиль и формы исполнения.

Вопросы и задания

1. В какие жанровые разновидности преобразилась лирическая песня, и каковы её истоки?
2. Перечислите основные черты музыкального стиля, присущего всем жанрам позднего формирования.
3. Что отличает частушку от прочих фольклорных жанров?
4. Каковы основные формы исполнения частушек?

Литература

1. Асафьев, Б. Музыка города и деревни / Б. Асафьев // Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л.: 2003.
2. Бахтин, В. Русская частушка / В Бахтин // Частушка. – Л.: М.: 1966.
3. Власова, З. Частушка и песня / З. Власова // Русский фольклор. – Л.: 2011. – Т. 12.
4. Гиппиус, Е. Интонационные элементы русской частушки / Е. Гиппиус // Советский фольклор. – Л.: М.: 2006. - № 4 – 5. – с. 97 – 142.
5. Квятковский, А. Ритмология народной частушки / А. Квятковский // Русская музыка 18 века. – М.: 2012. - № 2.
6. Лазутин, С. Русская частушка: Вопросы происхождения и формирования жанра./ С. Лазутин – Воронеж: 2010.
7. Попова, Т. Городская народная песня 17 – 19 веков / Т. Попова // Русское музыкальное творчество. – М.: 2004. – Т. 2.
8. Русская частушка // Сб. фольклорных текстов/ Сост., ред. и вступ. статья А. Кулагиной. – М.: 2003.
9. <http://etmus.ru/banin-a-a-o-tchastushke-v-k-opredeleniyu-ponyatiya/>

Раздел 10. Инструментальная культура восточных славян

Инструментальный фольклор имеет много общих черт с *фольклором песенным*: устность бытования (навыки игры на инструменте перенимаются – «с рук» или «с губ», а наигрыши запоминаются на слух, без нот); и возрастное распределение инструментария и репертуара (дети играют заклички на простейших звуковых орудиях самостоятельного изготовления, взрослые исполняют пьесы на инструментах более сложной конструкции); и, наконец, вариативность инструментальной музыки (самих наигрышей в каждой местной традиции не так много, и для односельчан – членов общины все они известны, однако задача каждого исполнителя – привнести в наигрыш что-то свое, индивидуальное).

Восточнославянская инструментальная традиция – это преимущественно мужская традиция, передающаяся от отца к сыну. Женщины чаще искусно имитируют инструментальные наигрыши голосом – поют «под язык» (за исключением женской игры на кугиклах и трещотках в южнорусской традиции).

Для того, чтобы составить правильное представление об инструментальной традиции восточных славян, необходимо понять несколько ее принципиальных особенностей.

1. Народные инструменты:

- могут иметь небольшую территорию распространения (**локальные инструменты**) – например, инструменты, встречающиеся на территории только одного района или группы сел;
- могут использоваться на обширной территории, включающей области традиционного проживания разных народов (**ареальные инструменты**) – например, инструменты, бытующие в регионе русско-украинского пограничья»
- могут встречаться на всей территории расселения одного этноса (**национальные инструменты**);
- могут иметь широкую сферу распространения в фольклоре всех восточных славян (**общеславянские инструменты**).

2. Часто бывает, что один и тот же по конструкции и акустическим характеристикам инструмент, встречающийся в самых различных этнокультурных традициях и у разных народов, называется по-разному. К примеру, *жалейку* – общеславянский музыкальный инструмент – в разных регионах называют *дудкой*, *пищиком*, *осиной*, *варганом*. В то же время нередко возникает путаница из-за одинаковых названий совершенно различных инструментов. Так, например, локальным термином «дудка» в одних традициях называют

К содержанию

жалейку, в других – *кугиклы*, а на Украине – *волынку*.

Описание музыкального инструментария восточных славян разделено на три группы. Первую группу составляют инструменты, которые используются в традиционной обрядовой практике, – в основном это простейшие шумовые и самозвучащие орудия. Вторую группу составляют инструменты пастушеского и охотничьего назначения (*манки*, *пастушья барабанка* и др.), которые могут выполнять как прикладную функцию, так и выступать в качестве собственно музыкальных инструментов. И, наконец, третья группа – это собственно музыкальные инструменты, которые, как правило, используются только в музыкально-эстетических целях.

Классификация народных инструментов

Группа 1. Самозвучащие (идиофоны)

Источником звука выступает сам материал, из которого изготовлен инструмент или его звучащая деталь.

По способу звукоизвлечения различают несколько подгрупп:

- **ударные** (инструмент звучит при ударе по нему другим предметом или путем удара его составных частей – пластин и т.п.) – **трещотки, ложки, коса, колокола, бубенцы, барабанка** и др.
- **щипковые** (инструмент или его звучащая деталь приводится в состояние вибрации путем щипывания) – различного типа **варганы**;
- **фрикционные** (звук на инструменте достигается трением) – **стиральная доска, самоварная труба, печная заслонка, пила** и др.;
- **воздушные** (звук возникает в результате напора воздушной струи, которая колеблет весь инструмент или его звучащую часть, либо рассекается об острую преграду).

Виды воздушных инструментов:

- а) язычковые* – **береста, древесный или травяной лист, рыба чешуя, гармоники** разных систем и др.;
- б) губовиднощелевые* – некоторые виды **свистуллек**.

Группа 2. Духовые (аэрофоны)

Источник звука – столб воздуха, заключенный в канале инструмента. По способу звукоизвлечения различают несколько подгрупп:

- **свистковые** или **флейтовые** (звукоизвлечение происходит в результате рассекающей струи воздуха об острый край стенки ствола или специальный клинчатый вырез рассекающего (свисткового) отверстия, расположенного на стволе) – **кугиклы, свистульки, дудки, пыжатки, парные флейты** и др.
- **язычковые** (колебание вдуваемой струи достигается при помощи эластичного вибрирующего прерывателя – *язычка* или *трости*) – **одинарная или двойная жалейка, сурна, волынка** (тип кларнета), **берестяной рог** (тип гобоя);
- **мундштучные** (звучание столба воздуха вызывается напряженными, вибрирующими губами исполнителя, прижатыми к мундштуку или непосредственно к верхнему концу ствола) – **трубы и рога**.

Группа 3. Струнные (хордофоны)

Источник звука – натянутая струна. По способу звукоизвлечения различают несколько подгрупп;

- **щипковые** (извлечение звука производится щипыванием струны – пальцами, плектром или бряцанием) – **гусли, балалайка, домра, бандурка**;
- **фрикционные** (звук возникает от трения – смычка или деревянного колеса) – **гудок, скрипка, лира, донской гудок**;
- **ударные** (звук извлекается ударом по струне – палочкой, молоточком) – **цимбалы**.

Группа 4. Мембранные (мембрафоны)

Источник звука – натянутая мембрана (из пузыря или кожи животного). По

К содержанию

способу звукоизвлечения различают несколько подгрупп:

- **ударные** (звукоизвлечение происходит посредством удара по мембране пальцами, ладонью, кулаком, палочкой, колотушкой) – **бубен, барабан**;
- **фрикционные** – особый прием игры на **бубне**.

Вопросы и задания

1. Расскажите об инструментах каждой группы.
2. Подготовьте сообщение по теме «Гармонь».

Литература

1. Васильев, Ю. Рассказы о русских народных инструментах. /Ю. Васильев, А. Широков – М.: 2006.
2. Вертков, К. Русские народные музыкальные инструменты. / К Вертков – Л.: 2005.
3. Кирюшина, Т. Традиционная русская инструментальная культура. / Т. Кирюшина – М.: 2009.
4. Мацеевский, И. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования / И. Мацеевский // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л.: 2010. – с. 143 – 169.
5. Мехнецов, А. Русские традиционные наигрыши гусях (в записях из Новгородской и Псковской областей) / А. Мехнецов - СПб. - М.: 2009. 100 с.
6. Смирнов, Б. Искусство владимирских рожечников. / Б. Смирнов – М.: 1965.
7. Соколов, Ф. Гусли звончатые. / Ф. Соколов – М.: 2009.
8. Соколов, Ф. Русская народная балалайка. / Ф. Соколов – М.,: 2012.
9. <http://etmus.ru/mehnetsov-a-m-russkie-traditsionne-naigrshi-guslyah/>

Приложение

Словарь понятий и терминов

АМБИТУС – общий звуковой объём напева, его диапазон.

АМФИБРАХИЙ – трёхсложная стопа с метрической формулой - / - («по диким степям Забайкалья»).

АНАПЕСТ – трёхсложная стопа с метрической формулой - - («есть на Волге утёс»).

АНГЕМИТОНИКА – звукоряд, не содержащий полутонов. К разновидностям ангемитоники относятся: трихорд в кварте (3 ступени), тетрахорд в кварте (4 ступени) и пентатоника (5 ступеней); целотоника – звукоряд, звуки которого расположены по тонам.

АНИМИЗМ (лат. anima – дух, душа) – способность наделять душой и собственной волей природные явления и отдельные объекты.

АНТИФОННОЕ ПЕНИЕ (греч. звучащий в ответ, вторящий) – в музыкальном фольклоре способ пения, когда две группы исполнителей вступают поочередно, сменяя друг друга.

АНТРОПОМОРФИЗМ (греч.) – характерная черта традиционного мифологического сознания, в основе которой лежит уподобление устройства мира строению человеческого тела.

АРЕАЛ (лат. площадь, пространство) – область распространения, география какого-либо явления. Ареальный подход – один из основных методов в фольклористике, включает картографирование границ ареалов с целью их последующего сравнения.

АУТЕНТИЧНЫЙ (греч. подлинный) – вполне соответствующий подлиннику, настоящий (например, аутентичный фольклор).

АЭРОФОНЫ - инструменты, источником звука которых является столб воздуха, заключенный в канале их ствола (кугиклы, пыжатка, жалейка, волынка и т.п.).

БИНАРНЫЕ ОППОЗИЦИИ – парные категории, характеризующие традиционное народное мировоззрение: своё – чужое, чёрное – белое, этот свет – тот свет и

К содержанию

т.д. (К. Леви-Строс).

БУРДОН (фр. густой бас) – выдержанный на одной высоте элемент музыкальной фактуры (вокальной и инструментальной).

ВАРИАТИВНОСТЬ (лат. изменяющийся) – разные формы одного и того же содержания.

ВРЕМЕННИК – стих с изменяющимся из строки в строку количеством слогов, ритмика которого подчинена музыкально-временной организации напева.

ГЕТЕРОФОНИЯ (греч.) – основной вид одноголосия в традиционных напевах восточных славян – пение в унисон с кратковременным расслоением мелодической линии (обычно на позиционно слабом времени). Гетерофония монодийного типа (Е. Гиппиус) – тип фактуры, присущий западнорусским и белорусским песенным традициям.

«ГОЛОС» - 1. (звуковые.) Совокупность всех версий одного напева (песни «все на один голос поются»). 2. фактурные.) Осознаваемая и различаемая исполнителем отдельная ансамблевая партия («тонкий голос», «толстый голос»).

ДИАПАЗОН (греч. *dia rason* – через все (струны)) – звуковой объём голоса или музыкального инструмента – *см. Амбитус*.

ДИАЛЕКТОЛОГИЯ (греч. говор, наречие) – отдел языкознания, изучающий локальные разновидности языка.

ДИШКАНТ – сольный подголосок (часто мужской), вынесенный в верхний регистр. Д. ориентирован на основную исполнительскую партию, что особенно заметно в каденционных разделах формы – опорные тоны обеих партий совпадают (отмечаются октавой). По своей природе Д. отличается от прочих разновидностей сольных подголосков особой мелодической орнаментальностью, проявляющейся во внутрислоговых распевах. Пение с Д. – характерная черта протяжных песен южнорусских традиций (Белгородчина, традиции р. Дон).

ЖАНР (фр. род, вид) – исторически сложившаяся взаимосвязь произведения с жизненным назначением – функцией (прикладной, эстетической и пр.), способом и условиями исполнения, а также особенностями содержания и формы.

ИДИОФОНЫ – инструменты, источником звука которых выступает сам материал, из которого они изготовлены, или его отдельная звучащая деталь (коса, трещотки, ложки, самоварная труба, печная заслонка и т.п.).

ИКТ – ударение; сильный, ударный слог поэтического текста.

ИНИЦИАЦИЯ (фр. вступление, посвящение во что-либо) – ритуально оформленный переход в иное качество.

КАРАГОД – локальное название хоровода (южнорусс. традиция), исполняющегося в осенне-зимний период. В К. могли участвовать и мужчины, и женщины.

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ЕДИНИЦЫ – элементы поэтического текста, образующие одну песенную строфу. Этот параметр отражает композицию (форму) строфы.

ЛАДОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ – расположение ладовых опор по высоте и времени в пределах одной песенной строфы.

ЛАДОВАЯ ОПОРА – точка пересечения всех трёх основных компонентов песни: поэтического текста, музыкальной ритмики и звуковысотной организации.

ЛОКУС (лат. место) – конкретное место нахождения чего-либо; локальный (и узколокальный) подход в фольклористике наряду с *ареальным подходом* позволяют фиксировать всё многообразие форм и видов одного явления в разных местных традициях.

МЕМБРАНОФОНЫ – инструменты, источником звука которых выступает натянутая мембрана из пузыря или кожи животного (бубен, барабан и т.п.).

МНОГОГОЛОСИЕ – составной тип фактуры, каждая исполнительская партия которого («голос») обладает в напеве структурной самостоятельностью.

К содержанию

МОНОДИЙНОСТЬ гетерофонная, или *гетерофония* монодийного типа (Е. Гиппиус) – вид одноголосной фактуры, допускающий эпизодическое «расслоение» основной мелодической линии.

ПЕРЕХОДА ОБРЯДЫ – схема ритуалов календарного и семейно-бытового циклов, существующая во многих традиционных культурах, включающая в себя три фазы: выделение объекта ритуала (1), уничтожение его прежнего состояния – собственно переход (2) и возникновение, «рождение» объекта ритуала в новом качестве (3). Эта схема была выявлена этнографом А. Ван Геннеппом.

ПОДВОДКА или втора – сольный подголосок, вынесенный в верхний регистр и ориентированный на основную исполнительскую партию. Основными интервалами между партиями выступают терции и сексты (реже квинты). Грани формы всегда оформлены расхождением голосов в октаву. Данный стиль пения присущ в основном лирическим песням восточных славян.

ПОЛИТЕКСТОВОСТЬ (греч. многотекстовость) напева – возможность исполнять один напев с несколькими поэтическими текстами.

РАВНОМЕРНО-ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ СТРОЙ (лат. – правильное соотношение, соразмерность) – строй с выровненными интервальными соотношениями между звуками.

РЕФРЕН – неизменно повторяемая из строфы в строфу лексическая конструкция. Рефрен может быть выражен словесным рядом (семантический), а может распеваться на отдельные слоги («люли», «ой ли лёли», т.е. быть асемантическим).

РИТМ СТИХА – система регулярных повторов элементов словесно-звукового материала (звуков, слогов, стоп, слов, фраз, строф), выполняющих в строении поэтического текста организующую роль.

РИТУАЛ – форма контакта человека традиционной культуры с внешним миром (явлениями природы, «потусторонними» силами и пр.) и воздействия на него. Посредством своевременного и точного выполнения Р. достигаются прогнозируемые благоприятные для человека результаты (хороший урожай, благополучие в семье и т.п.); универсальный способ передачи из поколения в поколение опыта и системы ценностей традиционного мифологического сознания.

СЕГМЕНТ (лат. отрезок) – основная строительная единица тонического стиха, границами которой выступают ударения.

СЕМАНТИКА (греч. обозначающий) – все содержание, смысл, передаваемые языком или его отдельной единицей (словом, фразой и т.п.): семантический – смысловой; асемантический – не обладает смыслом.

СИЛЛАБИЧЕСКИЙ тип стихосложения, силлабический стих (греч. слог) – в народной песенной поэзии способ организации текста, основанный на принципе сложения, суммирования *слоговых групп*, разделенных *цезурой*; то же, что и *цезурированный стих*.

СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКИЙ тип стихосложения, силлабо-тонический стих – способ организации поэтического текста, совмещающий черты силлабического стиха (наличие цезуры) и литературного стиха (стопная организация, рифма).

СИНКРЕТИЗМ (греч. соединение) – нерасчлененность, слитность. характеризующая первоначальное, неразвитое состояние чего-либо; важнейшая черта фольклора.

СКОМОРОШИНА – местное название эпических песен (севернорусс. традиция) скороговорного исполнения (иногда плясовых, шуточных) с тоническим строем стиха.

СЛОГОВАЯ ГРУППА – слово или группа грамматически связанных между собой слов – основная строительная единица силлабического стиха; обладает смысловой и синтаксической самостоятельностью.

СТАРИНЫ – термин локального характера (севернорусс. традиция), объединяющий в традиционном сознании все эпические жанры – былины, исторические

К содержанию

песни и духовные стихи – в стилистически единую группу (тип стихосложения, мелодика, политекстовость одних и тех же для всех жанров напевов). В фольклористике принято понятием *С.* называть лишь былинный пласт.

СТИХ (лат. то, что постоянно повторяется, напоминая ход пахаря с плугом) – в музыкальном фольклоре единица измерения поэтического текста, состоящая из слоговых групп, сегментов, стоп; строка смысловнесущего песенного текста.

СТОПА – регулярно повторяющаяся группа слогов, подчиненная одному ударению. *С.* – элементарная единица литературного и народного силлабо-тонического стиха.

ТАНОК – локальное название хоровода (южнорусс. традиция), исполняющегося в весенне-летний период. Обычно в «разыгрывании» танка принимали участие только женщины.

«ТОЛСТЫЙ ГОЛОС» - регистрово-контрастная сольная или ансамблевая партия, вынесенная в нижний регистр и представляющая собой октавное удвоение основной исполнительской партии, расположенной в верхнем регистре. Свойственна песенности севернорусского и отчасти северо-западного региона.

ТОНИЧЕСКИЙ тип стихосложения, тонический стих (нем. акцент) – в народной песенной поэзии способ организации поэтического текста при помощи ударений – акцентов (иначе – акцентный стих).

«ТОНКИЙ ГОЛОС» - регистрово-контрастная сольная или ансамблевая партия, вынесенная в верхний регистр и представляющая собой октавное удвоение основной исполнительской партии, расположенной в нижнем регистре. Свойственна фактуре севернорусской и отчасти северо-западной песенности.

ФЛУКТУАЦИЯ СТРОЯ (англ. *fluktuation* – колебание, неустойчивость) – специфическая черта вокального строя традиционных песен, заключающаяся в его потенциальной способности к постепенной смене высоты (как правило, в сторону повышения).

ХОРДОФОНЫ – инструменты, источником звука которых является натянутая струна (гусли, балалайка, бандура, лира и т.п.).

ХОРЕЙ – двухсложная стопа с метрической формулой / - («степь да степь кругом»).

ЭТНОГРАФИЯ (греч, народ, племя) – описание жизнеустройства народа и его традиционной культуры.

ЭТНОЛОГИЯ – наука об этносах.

ЭТНОМУЗЫКОЛОГИЯ – направление в музыковедении, занимающееся изучением традиционной музыкальной культуры.

ЭТНОПЕДАГОГИКА – направление в педагогике, изучающее психолого-педагогические приемы и методы, выработанные в традиционной народной культуре.

Заключение

Курс лекций по учебной дисциплине «Народная музыкальная культура» даёт возможность рассматривать музыкальный фольклор как часть народной художественной культуры.

В первом разделе «Фольклор как особый тип культуры» раскрыты особенности народного музыкального творчества: полифункциональность, полиэлементность, бесписьменность, коллективность, вариантная множественность; синкретизм как явление неразрывного единства духовной и практической функций фольклора и его художественно-образных элементов. В разделе представлена классификация жанров народного песенного творчества, основным критерием которой выступает функциональное назначение песни в общинной жизни.

Второй раздел «Календарно-обрядовый фольклор» освещает тесную связь песенного наследия с календарным годовым кругом языческих обрядов восточных славян

К содержанию

в сочетании с христианскими верованиями. Календарные песни (зимние, масленичные, весенние, волочебные, егорьевские, семицкие, троицкие, жнивные песни) рассматриваются с точки зрения описания этнографического (обрядового) контекста и общих для жанра черт музыкального и поэтического стиля.

В третьем разделе «Семейно-бытовые обряды» представлены три главных события в жизни человека – рождение, свадьба и смерть, которые и составляют содержание семейно-бытовых обрядов восточных славян: родинный, свадебный, похоронный. Структура каждого из этих обрядов, подобно обрядам календарно-земледельческого цикла, строится согласно универсальной схеме «перехода». Основное место в разделе занимает свадебный обряд, который выполняет двойную функцию, закрепляя в ритуальной форме сразу оба перехода из прежнего качества в новое. Свадебный обряд представлен в соответствии с особенностями драматургии разных типов свадебного обряда: «свадьба – веселье» (юго-запад России) и «свадьба - похороны» (русский север). Музыкальные жанры традиционной свадьбы - свадебные причитания и песни - рассматриваются в обрядовом контексте. Обрядовые функции каждого жанра - маркировка ситуации отчуждения от дома причитаниями и опевальными песнями; комментирование обрядовой ситуации величально – корильными и обрядово – церемониальными песнями.

Разделы 4 - 9 посвящены определенному жанру народного музыкального искусства. Содержание разделов подчинено определенной структуре и включает описание этнографического контекста рассматриваемого песенного жанра, характеристику общих для жанра в целом черт музыкального и поэтического стиля; обзор региональных разновидностей этого песенного жанра на примере ряда местных песенных традиций.

Содержание курса лекций систематизировано и изложено в доступной форме, что позволяет обучающимся с разным уровнем знаний легко его усваивать и использовать в практической деятельности при освоении программы подготовки специалистов среднего звена по специальности 53.02.05 «Сольное и хоровое народное пение».

Потемкина Н. К.

Методические рекомендации к формированию музыкального слуха у студентов исполнительских специальностей ССУЗов

К следующей разработке

К предыдущей разработке

Дисциплина сольфеджио в ССУЗах призвана способствовать развитию природных музыкальных данных студентов, повышать их музыкальную и культуру, расширять их знания о музыке. Эти задачи тесно смыкаются с теми, которые ставятся в классе специального инструмента. Специфика теоретических предметов – научить осмыслению закономерностей стиля, формы, жанра произведения, – словом, научить логике музыкального развития, а этому, в свою очередь, способствует процесс слухового анализа.

Музыкальный слух в широком смысле этого слова это способность различать звуки по их высоте. Слух музыканта – средство для восприятия музыки и контроля качества исполняемого произведения. С его помощью музыкант способен представлять внутренне, «слышать» музыкальные звуки. Именно эта способность отличает музыкальный слух от слуха обычного.

Гармонический слух - это способность воспринимать и представлять многоголосную музыку в её вертикальном звучании. Для развития гармонического слуха необходимо работать над 2-х голосием, а позднее над 3-х и 4-х голосием. Гармонический слух развивается благодаря игре на музыкальных инструментах (особенно клавишных), участию в ансамблевой игре, пению на несколько голосов (в дуэте, трио, хоре).

Из психологии восприятия музыки известно, что воспроизведенные голосом или на инструменте интервал или аккорд, звуки которого берутся последовательно, ощущаются

К содержанию

слухом иначе, чем тот же интервал (аккорд), взятый гармонически (в одновременном звучании). На уроках сольфеджио в классе необходимо петь 2-х и 3-х голосно. Развитие гармонического слуха следует начинать с 2-х голосного пения интервалов и мелодий народного склада, например в виде 2-х голоса, появляющегося эпизодически, как подголосок к основной мелодии (пример №1), с расхождением в ч.4 или ч.5 в каденциях, движением параллельными терциями.

Если развитию лада способствует пение устоя - неустоя, то развитию чувства строя – интонирование в ансамбле, но без инструмента. Необходимо приучить студентов интонировать в 2-х голосах не только партию сопрано, но и альты, и баса (в отличие от хора, где каждый прикреплен к определённой группе голосов). Каждое упражнение рекомендуется пропеть в классе ансамблем, всей группой; затем поделить на две - три подгруппы. После того, как пример будет чисто проинтонирован, целесообразно поменять партии и пропеть ещё несколько раз. (Пример №2 на м.3 параллельные на 1-2-3 ступенях с окончанием на ч5.). Пример можно выучить наизусть, подобрать по слуху на ф - но, транспонировать в разные тональности.

Формирование аналитических навыков в курсе сольфеджио.

Б.Теплов сказал, что восприятие музыки идёт через эмоцию, но эмоцией оно не заканчивается.

Е.Давыдова считает, что эмоциональное и сознательное отношение к музыке неотделимы друг от друга, и музыкальный слух является именно тем проводником, благодаря которому мы можем синтезировать эти два отношения. Таким образом, в основе развития музыкального слуха лежат два фактора: эмоциональная сторона и логическая. Для аналитического восприятия необходимы соответствующие слуховые представления, которые являются ничем иным, как ладовыми ощущениями. Выработка звуковысотных представлений осуществляется путём многократного повторения какого - либо элемента, сопоставляемого с другими элементами, всякий раз новыми. Психологи отмечают, что развитие музыкального восприятия идёт от слитного к расчленённому. (Вначале оно целостное, без разделения на детали). У детей младшего возраста целостное восприятие преобладает над аналитическим. В процессе обучения, представление о конкретных деталях конкретизируются, становятся более яркими.

Процесс формирования навыков в сольфеджио складывается из:

- 1) слушания (Эмоциональное восприятие);
- 2) пения по слуху (образование первичных представлений об элементах музыкального языка);
- 3) технических упражнений (изучение интервалов, выделение их из общего контекста);
- 4) пения по нотам и слуховой анализ (синтез).

Исторически сложилось так, что аналитическая сторона работы в курс сольфеджио вошла с большим опозданием (по сравнению с интонационными упражнениями и пением по нотам). Поэтому в настоящий момент имеется недостаточная разработанность теории и методики развития аналитического слуха, что вынуждает молодых педагогов обращаться к поиску всевозможных приёмов эмпирически, методом проб и ошибок.

Касаясь вопросов развития гармонического слуха, необходимо отметить, что мелодические и гармонические свойства интервалов и аккордов при всей имеющейся разнице связаны общими сторонами: фонической (эмоциональной) и функционально - ладовой (логической). Педагогическая практика показывает, что слуховые представления фонизма созвучия не могут развиваться без опоры на ладовую сторону и наоборот ладовая сторона созвучия и его фонизм находятся в диалектическом единстве. Таким образом, формирование любого компонента немислимо без опоры на другой. Интонирование и особенно определение на слух созвучия наиболее эффективны тогда, когда опираются на оба эти качества. Например, изучение интервалов: все устойчивые – консонансы. Они относятся к тонической группе аккордов, неустойчивые - диссонансы- относятся к группе доминанты.

К содержанию

Полезно изучать созвучия разделив на их на 4 группы:

- 1) Т функция-устой, ладовая опора;
- 2) D функция - активно тяготеющая в Тонику;
- 3) S функция - менее тяготеющая в Тонику;
- 4) Аккорды M функции - в функциональном отношении смешанные, малоопределённые, однако более яркие фонически.

Фонический компонент ладовых элементов

Ему отводится скромное место. На ранней стадии развития слуха большее внимание уделяется интервалам, затем Б3/5 и М3/5, позднее Ум3/5 и Ув3/5, в дальнейшем D7. Чем дальше идёт процесс освоения аккордики, тем меньше внимания в теории музыки уделяется фонизму. Например, М.вв.септаккорд имеет три наименования (М.вв., М.ум., полууменьшенный), но ни одно из них не характеризует его фонической стороны. То же можно отметить и в отношении Б9 и М9. В результате этого явления, важная сторона многих сложных многозвучных аккордов остаётся без должного внимания и постигается в неполном объёме.

В слуховом анализе фонические качества интервалов характеризуются по принципу контраста, поэтому не составляют особой трудности для освоения: например ч1-ч8; ч4-ув.4; ч5 - ум.5. для различия терций и секст требуется определённый слуховой опыт. Бывают случаи, когда ученик узнаёт терции или сексты, называет конкретные степени, но затрудняется в их определении (большой это интервал или малый). Надо набраться терпения и ждать результата, который непременно будет!

Методические установки к слуховому анализу

Начинается воспитание гармонического слуха ещё в младших классах музыкальной школы, когда ученикам впервые даётся понятие об интервале, как созвучия из 2-х звуков. К этому времени они, исполняя в классах по специальности различные произведения постепенно приучаются к восприятию многоголосной фактуры. Первой стадией работы является воспроизведение знакомых элементов на инструменте, по памяти, или мысленно по нотам. Второй этап - подбор многоголосия.

Конкретная фаза работы над гармоническим слухом начинается с 2-х-голосия: настроив учеников в тональности, можно предложить им спеть 2-х-голосно интервал с последующим разрешением. Сначала это могут быть диссонансы, а затем неустойчивые консонансы с разрешением. В дальнейшем, можно один и тот же интервал разрешать в разные тональности, предварительно определив ступени и возможные варианты их разрешения. Чем больше предложено вариантов, тем богаче будет ощущение их ладовых тяготений и взаимосвязей созвучий в ладу.

Слушание интервалов и аккордов вне лада очень важно на каждом занятии. Сначала учащиеся пытаются пропеть интервал или аккорд и анализируя его структуру – узнают. Но конечный результат должен быть таким: умение определить вид аккорда целиком и сразу. С большой охотой ученики младших курсов колледжа (и старших классов ДМШ) прodelывают упражнение по определению структуры аккорда после его пропевания в хоровом изложении или фортепианном. Видя запись интервала или аккорда, они учатся интонировать и анализировать аккорд одновременно.

Акустические признаки интервалов и аккордов ярче всего выявляются в среднем регистре в тесном расположении. Изменение тембра или регистра изменяет и его акустические признаки, окраску. Поэтому в практике начального изучения следует начинать именно со среднего регистра, постепенно расширяя диапазон. Не стоит бояться широкого расположения и дублировки в голосах – от этого аккорд будет ярче.

Е. Давыдова рекомендует:

1 этап: использование среднего регистра. Определяется только фактор консонанс – диссонансы; используются контрастные интервалы: секунды – октавы; терции – септимы; Б М трезвучия с обращениями; Д7; SII7; вводные септаккорды.

К содержанию

2 этап: использование среднего регистра. Определяется «ширина» интервалов: секунды и терции узкие; сексты – септимы широкие. Аккорды те же, но в более свободном изложении, например в широком расположении, с дублировками.

3 этап: использование среднего регистра. Определяются интервалы и аккорды в высоком (что особенно трудно) и низком регистрах. Уточняется качественная сторона интервалов (большие - малые), добавляются тритоны, дифференцируются ув.4 и ум.5 по их разрешению; используются увеличенное и уменьшенное трезвучия; обращения септаккордов.

4 этап: использование более подвижного темпа. Определяются цепочки из аккордов, начиная от двух – трёх, до 10 – 12. Хорошо сочетать интервалы с аккордами.

Функциональные связи аккордов – более сложный этап. Здесь большое значение имеют теоретические знания. Перед педагогом ставится задача- научить их применять, сочетая с практикой. Осознание окраски созвучий и их функциональных связей – последний, самый трудный этап в «школьной» работе. Для развития профессионального слуха важно научить точно определять все звуки, входящие в состав аккорда. Воспитанием этого умения завершается этап в развитии гармонического профессионального слуха.

Этапы развития слухового анализа

1. Выделить сильную и слабую доли; определить размер, лад, направление движения; постепенность или скачкообразность;

2. На ферматах определить ступень;

3. Определить движение по звукам аккордов;

4. Определить интервальные цепочки вне лада;

5. Определить интервальные цепочки в ладу с указанием ступени;

6. Определить в аккорде вне лада вид (основной или обращение), и окраску (мажор или минор; увеличенное или уменьшенное);

7. Определить ладовую функцию (T S D D7)

8. Определить функцию и обращение;

9. Определить ступеневые цепочки (с хроматическими проходящими и вспомогательными);

10. Определить ладовую функцию в широком расположении.

Развитие внутреннего слуха

Способность человека воспринимать и анализировать звуки хорошо развита. При этом, тембр звука определяется непосредственно, сразу, как определённая окраска звука. Высота же звука чаще всего анализируется с помощью мысленного пропевания и внутреннего интонирования.

Ощущение окраски звука можно отнести не только к тембру, но и к различным созвучиям, аккордам. Такой метод, когда внутренним слухом воспринимается определённая окраска аккорда, а с помощью мысленного пропевания - его высота, является наиболее эффективным для слухового анализа. Эти грани восприятия прекрасно дополняют друг друга. Например, гармонические интервалы можно воспринимать и через внутреннее интонирование, и как звуковой образ определённой окраски. Эту способность можно развивать, улучшая скорость реакции и различая всё большее количество запоминаемых объектов звучания.

Для развития внутреннего интонирования навык пения по нотам является основополагающим, что доказывает многовековая система развития музыкального слуха. В основе лежит пение вслух и всевозможные вокально – интонационные упражнения. Особенно важны при этом упражнения на пение с закрытым ртом. Например, гаммообразные звукоряды с интонированием через звук (один вслух, другой внутри себя), сольфеджирование примеров с пропуском тактов и их внутренним интонированием и т.д.

К содержанию

Таким образом, для развития внутреннего слуха важен не только навык определения на слух конкретного звукового объекта (интервала, аккорда), но и способность внутренне представить его реальное звучание. В таких упражнениях быстрота реакции и скорость определения не играют особенно большой роли. Слуховые упражнения на быстроту и запись по слуху всех элементов музыкальной фактуры относятся к другой группе заданий.

Интонационный анализ – это навык определения и анализ сочетания нескольких (как правило двух) звуков. Он состоит из нескольких этапов:

- а) различение высоты звуков (один выше или ниже другого или равен ему);
- б) сравнение ширины звуковых объектов (второй шире, уже или равен первому);
- в) теоретическое осмысление объекта в виде теоретического определения.

Анализ звуковых фраз - это развитие дискретных способностей: умение вычленять элементы фразы в виде определения самых ярких динамических звуков, самых высоких или низких, самых долгих звуков, повторяющихся и т.д. В конечном итоге, этот навык необходим для написания диктантов.

Анализ созвучий – выделение из созвучия отдельных тонов, определение их положения в аккорде (нижний, верхний, средний).

Анализ голосоведения - способность различать направление движения и формулировать логику голосоведения в последовательностях аккордов или интервалов. Начинать здесь лучше с разрешения тритонов и характерных интервалов, затем переходить к разрешению доминантовых и субдоминантовых трезвучий, далее переход к разрешению септаккордов, проходящих и вспомогательных оборотов доминантовой и субдоминантовой группы.

Развитие внутреннего слуха

Способность человека воспринимать и анализировать звуки хорошо развита. При этом, тембр звука определяется непосредственно, сразу, как определённая окраска звука. Высота же звука чаще всего анализируется с помощью мысленного пропевания и внутреннего интонирования.

Ощущение окраски звука можно отнести не только к тембру, но и к различным созвучиям, аккордам. Такой метод, когда внутренним слухом воспринимается определённая окраска аккорда, а с помощью мысленного пропевания - его высота, является наиболее эффективным для слухового анализа. Эти грани восприятия прекрасно дополняют друг друга. Например, гармонические интервалы можно воспринимать и через внутреннее интонирование, и как звуковой образ определённой окраски. Эту способность можно развивать, улучшая скорость реакции и различая всё большее количество запоминаемых объектов звучания.

Для развития внутреннего интонирования навык пения по нотам является основополагающим, что доказывает многовековая система развития музыкального слуха. В основе лежит пение вслух и всевозможные вокально – интонационные упражнения. Особенно важны при этом упражнения на пение с закрытым ртом. Например, гаммообразные звукоряды с интонированием через звук (один вслух, другой внутри себя), сольфеджирование примеров с пропуском тактов и их внутренним интонированием и т.д.

Таким образом, для развития внутреннего слуха важен не только навык определения на слух конкретного звукового объекта (интервала, аккорда), но и способность внутренне представить его реальное звучание. В таких упражнениях быстрота реакции и скорость определения не играют особенно большой роли. Слуховые упражнения на быстроту и запись по слуху всех элементов музыкальной фактуры относятся к другой группе заданий.

Интонационный анализ – это навык определения и анализ сочетания нескольких (как правило двух) звуков. Он состоит из нескольких этапов:

- а) различение высоты звуков (один выше или ниже другого или равен ему);

К содержанию

- б) сравнение ширины звуковых объектов (второй шире, уже или равен первому);
- в) теоретическое осмысление объекта в виде теоретического определения.

Анализ звуковых фраз - это развитие дискретных способностей: умение вычленять элементы фразы в виде определения самых ярких динамических звуков, самых высоких или низких, самых долгих звуков, повторяющихся и т.д. В конечном итоге, этот навык необходим для написания диктантов.

Анализ созвучий – выделение из созвучия отдельных тонов, определение их положения в аккорде (нижний, верхний, средний).

Анализ голосоведения - способность различать направление движения и формулировать логику голосоведения в последовательностях аккордов или интервалов. Начинать здесь лучше с разрешения тритонов и характерных интервалов, затем переходить к разрешению доминантовых и субдоминантовых трезвучий, далее переход к разрешению септаккордов, проходящих и вспомогательных оборотов доминантовой и субдоминантовой группы.

Анализ функциональный - включает ладовые структуры в виде определения полных, неполных звукорядов, тетрахордов, мелодических и гармонических оборотов, определения однотональной системы и модуляции.

Современные методики преподавания постепенно меняют представление о дисциплине сольфеджио как узко прикладной. В трудах М. Карасёвой, Л. Маслénковой, Е. Назайкинского стали появляться разработки, касающиеся психологическим аспектам восприятия, памяти, музыкального слуха. Эти работы намечают пути освоения современной музыки, психологический подход к проблеме музыкального восприятия.

Литература

1. Барабошкина А.В Методика преподавания сольфеджио в детской музыкальной школе. Л., Музгиз; - 1963,с.44
2. Давыдова Е.В. Методика преподавания сольфеджио М. Музыка;-1986, с.160.
3. Иванова Н.В. От вокальных упражнений и слуховой гимнастики до – к развитию музыкального мышления // Научные записки кафедры теории музыки и композиции СГК им.Л.В. Собинова вып.1. Саратов; 2014 С. 22-35.
4. Карасёва М. Психотехника развития музыкального слуха. М.; Композитор, 2002, с. 374..
5. Картавцева М., Шатилова Л. Практическое пособие по сольфеджио. М.; «Музыка», 1991, с. 288.
6. Серединская В.А. Развитие внутреннего слуха в классах сольфеджио. М., Музгиз; - 1962, с.92.
7. Сладков П. Основы сольфеджио. М.; - 1997, с.189.

Рябчинская С.А.

Методическая основа изучения аккомпанементов для специальности «Хоровое дирижирование»

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

В наше время возникает необходимость в такой организации обучения студентов, которая не только обеспечивала бы усвоение уже созданного, но и формировала их творческие способности- способности самостоятельно изучать и создавать оригинальные произведения, двигаться вместе с развитием современного искусства.

Наиболее интенсивное развитие творческой личности происходит в образовательно-творческом процессе. Аккомпанирование, как одна из составляющих комплексного развития музыканта, способствует раскрытию творческих качеств личности.

К содержанию

На уроках общего фортепиано студенты дирижерско-хорового отделения в обязательном порядке исполняют аккомпанементы к вокальным произведениям. Знания, приобретаемые в процессе освоения аккомпанементов, повышают общий профессиональный уровень студентов, и без этих знаний и навыков их обучение было бы неполным как, собственно, в исполнительском плане, так и в плане общей музыкальной культуры.

Известно, что в основе сольного исполнительства лежит приоритет лидерства и индивидуальности. Любые же формы коллективного исполнения (а именно к ним относится аккомпанемент) требуют постоянной взаимной координации и воспитывают, прежде всего, партнерские отношения. Совместное музицирование (а именно такую форму обучения предполагает искусство аккомпанирования) является действенным способом повышения интереса к занятиям и, как следствие, способствует улучшению качества игры на фортепиано.

Разучивание аккомпанементов к вокальным сочинениям можно поделить на 3 этапа:

- 1).Общий анализ произведения.
- 2).Разучивание вокальной и фортепианной партий.
- 3).Совместная работа студента, разучивающего аккомпанемент, и певца.

1-й этап. На начальном этапе изучения аккомпанемента необходимо произвести общий анализ исполняемого произведения. Студент должен совместно с педагогом продумать систему средств

выразительности, которая будет служить воплощению идейно-образного содержания. Это и характер звучания, и штрихи, и динамика, и темп, и многое другое. Следует учитывать особенности стиля данного композитора, стиля эпохи, в которой он жил, а также то, в каком жанре написано произведение.

Следует определить форму, в которой написано сочинение, а также осуществить гармонический анализ, что поможет разобраться в логике данного музыкального произведения. Также следует изучить особенности фразировки. Это, прежде всего, выявление наличия местных кульминационных вершин в каждой фразе и главной, центральной кульминации всего произведения. В соответствии с этим следует продумать его динамический план.

Следует проанализировать фактурные особенности и выстроить несколько звуковых планов. Необходимо подобрать аппликатуру, проставить педаль. Важно, чтобы студент, основываясь на фактуре произведения, ясно представлял значение исполняемой партии в каждом конкретном эпизоде, учился дифференцировать звучание. Таким образом, линия баса, должна исполняться ярче, чем аккордовое заполнение. Если имеются подголоски, то, как правило, следует их подчеркнуть более выразительным звуком.

С самого начала и на протяжении всего времени изучения нотного текста следует избегать равнодушного, механистичного исполнения и стараться прочувствовать и передать характер изучаемого произведения. Важно продумать какими средствами музыкальной выразительности можно раскрыть художественный образ, заложенный композитором.

2-й этап. Студент обязательно должен изучить вокальную строчку. Ошибку совершают те, кто учат только свою партию. Они не придают большого значения партии солиста, считая, что если аккомпанемент будет выучен, то партия певца просто «наложится» на него и получится хороший ансамбль. На самом деле в центре внимания всегда должна быть вокальная партия, которую необходимо выучить. Прежде всего, нужно осмыслить словесный текст, определить смысловые кульминации в каждой фразе.

Существует несколько способов работы над аккомпанементом. Например:

- 1.играть линию баса и вокальную строчку;

К содержанию

- 2.играть гармонический план и вокальную строчку;
- 3.играть весь аккомпанемент и петь вокальную партию.

Очень важно самому уметь петь вокальную строчку со словами. Для пения под собственный аккомпанемент необходимо внимание совершенно особого рода, которое распределяется не только на работу 2-х рук, но и на звуковедение голоса. Исполняя вокальную строчку, студент понимает, где, скорее всего, будут моменты смены дыхания у певца и возможные отклонения от темпа, вызванные особенностью вокальной линии, а также необходимостью смысловых акцентов в литературном тексте.

3-й этап. Когда подготовительная работа завершена, студент знает поэтический текст, вокальную и фортепианную партии, можно переходить к работе с певцом, корректируя первоначально намеченный план в соответствии с реальным звучанием голоса. Репетируя с солистом, необходимо добиваться синхронности звучания, единого с ним чувствования темпа и ритмической пульсации.

Многие студенты незаслуженно считают аккомпанирование достаточно пассивным процессом. Они исполняют аккомпанемент вяло и невыразительно, просто «подыгрывая» солисту. На самом деле это ошибочное мнение. Студенту следует знать, что именно он осуществляет дирижерскую функцию, то есть является организатором музыкального процесса. Дирижерская функция включает в себя широкий спектр разных навыков. Это и выбор темпа, и осуществление метрической пульсации, и использование приема «ауфтакта».

Очень важно правильно выбрать темп, так как в большинстве случаев именно с фортепианного вступления начинается музыкальное произведение. Выбор темпа, а значит и во многом характера пьесы зависит от аккомпаниатора. У студентов нередко темп и характер произведения устанавливается постепенно, уже во время исполнения. Необходимо обратить внимание на то, что прежде чем начать играть, следует четко представить себе метроритм произведения. Прием «ауфтакта» перед взятием звука очень важен не только в начале произведения, но и при переходе от одного раздела или темпа к другому, а также, после пауз и фермат.

Осуществлять дирижерскую функцию в процессе исполнения музыкального произведения нелегко. Ведь, в отличие от дирижера, аккомпаниатор сам играет на фортепиано и руки у него заняты. Но «ауфтакт» можно показать по-разному: кивком головы, корпуса, мимикой и даже дыханием. Главное, чтобы этот жест был понятен солисту.

Во время разучивания произведений студентам приходится бороться с типичным для многих исполнительским дефектом, когда изменение динамики провоцирует отклониться от темпа. Так, увидев в нотах обозначение *crescendo* или *forte*, студент нередко ускоряет, а при нюансах *piano* и *diminuendo*- замедляет темп. Замедление темпа нередко происходит и в тех моментах, в которых студент неуверенно знает текст. Необходимо сразу же искоренять эти недостатки, иначе они входят в привычку, от которой очень нелегко избавиться. Также отсутствие единого ритма можно наблюдать при переходе, например, с восьмых на шестнадцатые или с шестнадцатых на четверти. Недостаточная ритмическая организованность сказывается в неумении высчитать и выдержать до конца долго тянущиеся звуки (целые, половинные ноты), в передерживании залигованных нот, в неточном соблюдении пауз. Еще одна из распространенных метрических ошибок студентов - пассивность во время пауз или длинных, тянущихся нот солиста, после которых он не может войти в прежний темп. Необходима постоянная ритмическая дисциплина. Хочется только подчеркнуть, что речь не идет о том, чтобы примитивно акцентировать доли. Слово «пульс» здесь особенно уместно - он не слышен, но ощущаем.

Студент должен знать, что при исполнении неизбежны моменты отступления от основного движения (цезуры, ферматы и т.д.) при сохранении основного темпа

К содержанию

произведения. Это связано с особенностью дыхания певца. Аккомпаниатор должен чувствовать, как солист распределяет дыхание на протяжении всей фразы. Поначалу это может быть нелегко. Музыкальное чутье, которое необходимо развивать, приходит с опытом.

Создавая максимально удобные условия для певца, нужно также учитывать особенности тесситуры того или иного голоса. От этого во многом будет зависеть динамический план партии аккомпанемента. В тот момент, когда вокальная партия звучит в нижнем регистре, следует быть осторожным и стараться не заглушить солиста. И наоборот, когда он берет высокие ноты на forte, являющиеся кульминационными вершинами фраз, нужно поддержать его более ярким, глубоким звучанием.

Со временем у студента вырабатывается понимание закономерностей дыхания, которое может зависеть от целого ряда обстоятельств. Например, профессионального уровня певца, его состояния голоса, степени «распетости», а также и от игры аккомпаниатора, от правильно выбранного темпа музыкального произведения.

Достаточно сложный момент - одновременное чувство и понимание фразировки певцом и аккомпаниатором. Студенту необходимо воспитывать в себе понимание вокальной природы музыкального интонирования. При игре на фортепиано все время приходится преодолевать «ударную», «молоточковую», природу извлечения звука на этом инструменте, которая мешает певцу. Студент должен иметь ощущение «наполненности» интервалов, что совершенно необходимо для правильного интонирования, осмысления музыкальной фразы или иначе говоря, «пению» на фортепиано.

Студент и солист должны совместно работать над художественным образом, заложенным автором в исполняемое ими сочинение. Важно воспитывать в себе ощущение стилистических особенностей исполняемых произведений, и стремиться раскрыть их художественно образный строй. Погружение в художественный образ тесно связано с процессом переживания, с умением пропустить через себя, прочувствовать интонации музыкального сочинения. Раскрытие художественного образа является необходимым условием для яркого эмоционального исполнения.

Для того, чтобы разбираться в особенностях стиля исполняемых произведений, студент должен расширять свой музыкальный кругозор. Очень полезно посещать концерты различных исполнителей, а также слушать записи произведений в исполнении профессионалов.

Исполняя аккомпанемент, студент должен всегда помнить, что главной задачей является не только качественное исполнение своей партии. Основная цель - раскрытие исполнительских возможностей солиста. В центре внимания все время остается вокальная партия. Только при этом условии может быть достигнуто выразительное и осмысленное исполнение.

Список литературы

1. Агабальянц, Е. Воспитание концертмейстера. Система обучения в МГИМ имени А.Г. Шнитке и Академическом музыкальном училище при МГК имени П.И.Чайковского / Е.Анабальянц. М., 2005. – 9 с.
2. Сафонова, С. Особенности преподавания концертмейстерского класса в МГУМИ имени Ф.Шопена / С. Сафонова. М., 2005. – 4 с.
3. Стриковская, Е. Концертмейстерский класс: специфика предмета и особенности преподавания. Программа и методика обучения / Е. Стриковская. М., 2005. – 29 с.
4. Шарабарин, М. Класс ансамбля в системе современной подготовки музыкантов. / М.Шарабарин. Железнодорожск, 2009- 3с.

Сас Т. В.

Методические рекомендации по организации самостоятельной

К содержанию

внеаудиторной работы обучающихся для специальности 53.02.05 Сольное и хоровое народное пение углубленной подготовки. ОП.05. Гармония

К следующей разработке

К предыдущей разработке

І. ПАСПОРТ

1.1 Область применения

Методические рекомендации разработаны в соответствии с рабочей программой по дисциплине **ОП.05. Гармония** для специальности **53.02.05 Сольное и хоровое народное пение** углубленной подготовки.

1.2 Место учебной дисциплины в структуре программы подготовки специалистов среднего звена:

Профессиональный учебный цикл. Общепрофессиональные дисциплины.

1.3 Цели и задачи учебной дисциплины – требования к результатам освоения учебной дисциплины:

В результате изучения дисциплины обучающийся *должен уметь*:

- выполнять гармонический анализ музыкального произведения, характеризовать гармонические средства в контексте содержания музыкального произведения;
- применять изучаемые средства в упражнениях на фортепиано, играть гармонические последовательности в соответствии с программными требованиями;
- применять изучаемые средства в письменных заданиях на гармонизацию.

В результате изучения дисциплины обучающийся *должен знать*:

- выразительные и формообразующие возможности гармонии через последовательное изучение гармонических средств

Изучение дисциплины **ОП.05. Гармония** способствует формированию следующих компетенций:

Код	Наименование результата обучения
ОК 1	Понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес.
ОК 2	Организовывать собственную деятельность, определять методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество.
ОК 3	Решать проблемы, оценивать риски и принимать решения в нестандартных ситуациях.
ОК 4	Осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.
ОК 5	Использовать информационно-коммуникационные технологии для совершенствования профессиональной деятельности.
ОК 6	Работать в коллективе, эффективно общаться с коллегами, руководством.
ОК 7	Ставить цели, мотивировать деятельность подчиненных, организовывать и контролировать их работу с принятием на себя ответственности за результат выполнения заданий.
ОК 8	Самостоятельно определять задачи профессионального и личностного развития, заниматься самообразованием, осознанно планировать повышение

К содержанию

	квалификации.
ОК 9	Ориентироваться в условиях частой смены технологий в профессиональной деятельности.
ПК 1.1	Целостно и грамотно воспринимать и исполнять музыкальные произведения, самостоятельно осваивать сольный, хоровой и ансамблевый репертуар (в соответствии с программными требованиями).
ПК 1.4	Выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения, применять базовые теоретические знания в процессе поиска интерпретаторских решений.
ПК 2.2	Использовать знания в области психологии и педагогики, специальных и музыкально-теоретических дисциплин в преподавательской деятельности.
ПК 2.7	Планировать развитие профессиональных умений обучающихся.

1.4 Количество часов на освоение рабочей программы учебной дисциплины:
максимальной учебной нагрузки обучающегося **228** часов, в том числе:
обязательной аудиторной учебной нагрузки обучающегося **152** часа;
самостоятельной работы обучающегося **76** часов.

II. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

2.1 Объем учебной дисциплины и виды учебной работы

Вид учебной работы	Объем часов
Максимальная учебная нагрузка (всего)	228
Обязательная аудиторная учебная нагрузка (всего)	152
в том числе:	
практические занятия	34
Самостоятельная работа обучающегося (всего)	76
в том числе:	
выполнение письменных упражнений – гармонизация мелодии и баса, гармонических оборотов	42
упражнения на фортепиано	8
анализ музыкальных произведений	20
творческие задания – сочинение и досочинение периода	6
Формы промежуточной аттестации: 6 семестр – экзамен	

II. КАРТА САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

ОП.05. Гармония

№	Тема дисциплины	Ко л – во часов	Цели и задачи СРО	Виды СРО	Учебная литература	Контрольные точки/ результаты
Раздел 1. Изучение диатоники						

К содержанию

1.1	Главные трезвучия лада	15	<p>1. Систематизация и закрепление полученных теоретических знаний и практических умений обучающихся.</p> <p>2. Формирование умений в решении задач и упражнений в письменном виде и на фортепиано.</p> <p>3. Формирование самостоятельности мышления</p>	<p>- выполнение письменных работ в виде решения задач – гармонизация мелодии или баса главными трезвучиями лада, а также с использованием перемещения и скачков терций;</p> <p>- игра на фортепиано небольших последовательностей аккордов с применением правил соединения главных трезвучий лада;</p> <p>- гармонический анализ музыкального текста с точки зрения использования изучаемых гармонических средств.</p>	<p>[1, с.30, 35, 38, 42]</p> <p>[2. с. 3-22]</p>	<p>Устный опрос (правила гармонизации) .</p> <p>Проверка письменных заданий.</p> <p>Игра на фортепиано гармонических оборотов.</p> <p>Гармонический анализ музыкальных фрагментов.</p>
1.2	Кадансовый квартсектаккорд. Сектаккорды и квартсектаккорды главных степеней лада.	18	<p>1. Систематизация и закрепление полученных теоретических знаний и практических умений обучающихся.</p> <p>2. Формирование умений в решении задач и упражнений в письменном виде и на фортепиано.</p> <p>3. Формирование самостоятельности мышления</p>	<p>- выполнение письменных работ в виде решения задач – гармонизация мелодии или баса с использованием сектаккордов, кадансового квартсектаккорда, проходящих и вспомогательных квартсектаккорда;</p> <p>- игра на фортепиано проходящих, вспомогательных оборотов, а также небольших последовательностей аккордов с применением правил соединения сектаккордов с главными трезвучиями лада, двух сектаккордов, с использованием скачков;</p> <p>- гармонический анализ музыкального текста с точки зрения использования изучаемых гармонических средств.</p>	<p>[1, с.58, 66, 76, 82]</p> <p>[2. с. 36-68]</p>	<p>1. Устный опрос (правила гармонизации).</p> <p>Проверка письменных заданий.</p> <p>Игра на фортепиано гармонических оборотов.</p> <p>Гармонический анализ музыкальных фрагментов.</p> <p>Контрольная работа</p>
1.3	Доминантовый	6	<p>1. Систематизация и закрепление</p>	<p>- выполнение письменных работ в</p>		<p>1. Устный опрос</p>

К содержанию

	септаккорд с обращениями		полученных теоретических знаний и практических умений обучающихся. 2. Формирование умений в решении задач и упражнений в письменном виде и на фортепиано. 3. Формирование самостоятельности мышления	виде решения задач – гармонизация мелодии или баса с использованием доминантсептаккорда и его обращений; - игра на фортепиано аккордовых последовательностей, с применением правил использования септаккорда и его обращений; - гармонический анализ музыкального текста с точки зрения использования изучаемых гармонических средств.	[1, с.89.95] [2. с. 70-72]	2. (правила гармонизации). 3. Проверка письменных заданий. 4. Игра на фортепиано гармонических оборотов. 5. Гармонический анализ музыкальных фрагментов.
1.4	Трезвучия и сектаккорды побочных ступеней.	6	1. Систематизация и закрепление полученных теоретических знаний и практических умений обучающихся. 2. Формирование умений в решении задач и упражнений в письменном виде и на фортепиано. 3. Формирование самостоятельности мышления	- выполнение письменных работ в виде решения задач – гармонизация мелодии или баса с использованием теоретических знаний; - игра на фортепиано аккордовых последовательностей, с применением правил использования изучаемых аккордов; - гармонический анализ музыкального текста с точки зрения использования изучаемых гармонических средств.	[1, с.114, 124] [2. с. 73-74]	1. Устный опрос (правила гармонизации). 2. Проверка письменных заданий. 3. Игра на фортепиано гармонических оборотов. 4. Гармонический анализ музыкальных фрагментов. 5. Контрольная работа
1.5	Септаккорды второй и седьмой ступени с обращениями.	8	1. Систематизация и закрепление полученных теоретических знаний и практических умений обучающихся. 2. Формирование умений в решении задач и упражнений в письменном виде и на фортепиано. 3. Формирование самостоятельности мышления	- выполнение письменных работ в виде решения задач – гармонизация мелодии или баса с использованием теоретических знаний; - игра на фортепиано аккордовых последовательностей, с применением правил использования изучаемых аккордов; - гармонический анализ музыкального текста с точки зрения использования изучаемых гармонических средств.	[1, с.131, 138] [2. с. 75-87]	1. Устный опрос (правила гармонизации). 2. Проверка письменных заданий. 3. Игра на фортепиано гармонических оборотов. 4. Гармонический анализ музыкальных фрагментов.

К содержанию

1.6	Малоупотребляемые аккорды доминантовой группы	4	1. Углубление и расширение теоретических знаний.	- гармонический анализ музыкального текста с точки зрения использования изучаемых гармонических средств.	[2. с. 92]	1. Проверка письменных заданий
1.9	Побочные септаккорды	4	1. Формирование умений игры секвенций	- игра на фортепиано секвенций в разных направлениях (вверх, вниз), с шагом секвенции на секунду, терцию.		1. Игра на фортепиано
1.11	Двойная доминанта	5	1. Углубление и расширение теоретических знаний.	- гармонический анализ музыкального текста с точки зрения использования изучаемых гармонических средств.	[2. с. 154]	1. Проверка письменных заданий
Раздел 2. Изучение хроматики						
2.1	Отклонение и модуляция в тональности первой степени родства.	6	1. Углубление и расширение теоретических знаний.	- гармонический анализ музыкального текста с точки зрения использования изучаемых гармонических средств.	Анализ произведений из репертуара обучающихся [2. с. 154]	1. Проверка письменных заданий. 2. Устный опрос

К содержанию

2.2	Неаккордовые звуки	4	1. Углубление и расширение теоретических знаний.	- гармонический анализ музыкального текста с точки зрения использования изучаемых гармонических средств.		1. Устный опрос
-----	--------------------	---	--	--	--	-----------------

IV. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ ТЕМ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ

Самостоятельная работа включает следующие формы работы:

1. Изучение теоретического материала.
2. Практическое применение полученных знаний.

Первая форма способствует закреплению приобретенных теоретических сведений посредством выполнения конспектов по данной теме в разных учебных изданиях. На основе изученного материала обучающийся должен подробно обосновать теоретическое положение какой-либо темы.

Вторая форма предусматривает следующие разделы:

1. Письменная работа:

- гармонизация мелодии;
- гармонизация баса.

При гармонизации должен соблюдаться определенный порядок и содержание действий:

- восприятие и слуховое освоение данной мелодии (мелодия пропеваается или проигрывается, при этом происходит целостное восприятие структуры);
- анализ мелодии (форма, звуковысотная линия, метроритм, ладофункциональные отношения);
- определение аккордов (оформление каденций, поступенное движение, проходящие обороты, перемещение и обращение);
- ладофункциональная логика гармонических средств;
- предполагаемое голосоведение;
- готовая гармонизация исполняется на инструменте и корректируется.

2. Творческая работа:

Гармонию не изучают изолированно от мелодии. Задача творческих упражнений (досочинить период, сочинить предложение, последовательность) состоит в том, чтобы показать аккорды в реальных условиях, т.е. так, как они звучат в реальной среде.

Творческие упражнения целесообразно практиковать с первых занятий, начиная с прохождения темы «Расположение и мелодическое положение аккорда».

3. Игра на фортепиано:

Этот вид работы очень важен в курсе гармонии – происходит усвоение гармонических законов не только теоретически, но и на слух. Кроме того, это способствует лучшему усвоению пройденных тем из-за слияния зрительного и слухового восприятия, «памяти рук».

Задания могут быть различными:

- игра отдельных аккордов в заданном расположении и мелодическом положении;
- игра гармонических оборотов и кадансов;
- игра построение по заданной цифровке.

К содержанию

4. Гармонический анализ:

Как было указано выше, гармонию нельзя рассматривать без влияния мелодии. Даже выступая на передний план, гармония порождает мелодию гармонического происхождения (голосоведение).

При гармоническом анализе необходимо рассматривать во взаимосвязи аккорды, мелодию, фактуру, метроритм, темп, музыкальную форму. На начальном этапе лучше анализировать произведения с явной формой гармонической вертикали (созвучия того или иного вида), затем постепенно вводить произведения со скрытой формой вертикали.

Таким образом, организация самостоятельной работы студентов должна быть направлена на осуществление поставленных цели и задач, в результате которых студент должен:

- уметь ответить на теоретический вопрос по курсу «Гармония»;
- владеть техникой гармонизации;
- уметь грамотно проанализировать предложенное музыкальное произведение или его часть;
- уметь продемонстрировать на инструменте заданную гармоническую последовательность.

ТЕМА 1.1. ГЛАВНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ ЛАДА

Аккорды в гармонии. Четырехголосный склад

Основные вопросы:

1. Музыкально-выразительная, формообразующая роль гармонии.
2. Гармоническое четырехголосие.
3. Принципы расположения трезвучий.

Обучающийся должен: разбираться в нормах расположения и мелодических положениях того или иного аккорда, уметь сыграть на фортепиано мажорное и минорное трезвучие от любого звука в заданном виде.

Вопросы для самоконтроля

1. Что такое созвучие? Аккорд?
2. Назвать типы фактуры.
3. Что такое расположение аккорда и его мелодическое положение?

Лад. Функциональная система главных трезвучий. Соединение главных трезвучий лада, голосоведение.

Основные вопросы:

1. Способы голосоведения.
2. Мелодическое и гармоническое тяготения.
3. Соотношение трех главных функций лада.
4. Соединение трезвучий кварто-квинтового и секундового соотношения.

Обучающийся должен: обратить внимание на значение теории ладовых функций; взаимодействие трех главных функций лада; уяснить систему гармонических оборотов (автентический, плагальный, полный) и основу соединения аккордов, плавное и скачкообразное голосоведение. При кварто-квинтовых и секундовых соединениях трезвучий следует обратить внимание на гармоническое и мелодическое соединения аккордов.

Рекомендации к выполнению:

1. При соединении трезвучий **гармоническим способом** необходимо помнить, что это способ, при котором общий звук остается на месте в том же голосе.

При соединении тоника – субдоминанта:

- намечается бас нового аккорда;

К содержанию

- общий звук остается на месте в том же голосе;
- оставшиеся два голоса идут поступенно в параллельном движении **вверх**.

Тесное расп. Широкое расп.

1 3 5 1 3 5

T S T S T S T S T S T S

При соединении **тоники – доминанта**:

- намечается бас нового аккорда;
- общий звук остается на месте в том же голосе;
- оставшиеся два голоса идут поступенно в параллельном движении **вниз**.

52 Тесное расположение Широкое расположение

1 3 5 1 3 5

T D T D T D T D T D T D

2. При соединении трезвучий **мелодическим способом** необходимо помнить, что это способ, при котором ни один из голосов не остается на месте – даже при наличии общего звука.

При соединении **субдоминанта – доминанта**:

- бас делает шаг на секунду **вверх**, а не на септиму вниз;
- три верхних голоса ведутся противоположно басу (**вниз**) на ближайшие звуки второго аккорда, без скачков.

1 3 5 1 3 5

S D S D S D S D S D S D

При соединении **тоники - субдоминанта**:

- бас делает шаг на не шире квинты, т.е. движется **вверх**;
- три верхних голоса ведутся противоположно басу (**вниз**) на ближайшие звуки второго аккорда, без скачков.

К содержанию

Тесное расп. Широкое расп. Тесн

1 3 5 1 3 5

T S T S T S

При соединении **тоники - доминанта**:

- бас делает шаг на не шире кварты, т.е. движется **вниз**;
- три верхних голоса ведутся противоположно басу (**вверх**) на ближайшие звуки второго аккорда, без скачков.

53 Тесное расп. Широкое расп. 7

1 3 5 1 3 5 1

C-dur

T D T D T D T D T D

Вопросы для самоконтроля

1. Что такое ладовая система с точки зрения гармонии?
2. Каковы характерные признаки каждого из главных трезвучий лада?
3. Что такое гармонический оборот и его виды?
4. Что такое голосоведение и его виды?
5. Что такое мелодическое и гармоническое соединения?

Перемещение трезвучий

Гармонизация мелодии и баса

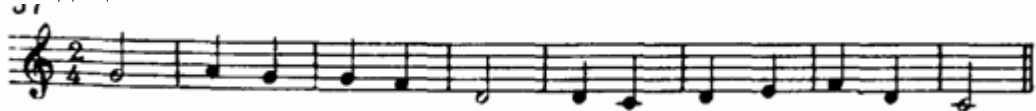
Скачки терций

Основные вопросы:

1. Роль перемещений аккордов.
2. Способы перемещения трезвучий.
3. Принципы гармонизации мелодии: анализ мелодии, выявление закономерностей гармонизации, правила гармонизации
4. Приемы сочинения различных вариантов мелодии к данному басу.
5. Скачки терцовых тонов при соединении трезвучий.

Обучающийся должен: необходимо понять важность перемещений аккордов как способа развития мелодии без смены функций (частая смена функций может привести к пестроте и тяжеловесности). Смена расположений аккордов с тесного на широкое и наоборот создает удобство и плавность голосоведения.

Рекомендации к выполнению:



1. Основные правила гармонизации мелодии:

- Каждый звук мелодии должен быть функционально определен как основной, терцовый или квинтовый трезвучия тоники, субдоминанты или доминанты. При возможности двоякого истолкования того или иного звука мелодии необходимо учитывать последующее гармоническое движение. Такое «заглядывание вперед»

К содержанию

позволяет избежать неправильных соединений, а также нежелательной последовательности D-S.

- Первым и последним аккордом всего построения обычно бывает устойчивая функция – тоника. Иногда построение начинается с доминанты или с субдоминанты, преимущественно – с затакта.
- Повторение аккорда со слабого времени на следующее за ним сильное нежелательно.
- Бас должен представлять собой волнообразную линию ограниченного диапазона (в пределах 1 – 1,5 октав). Это достигается чередованием восходящего движения с нисходящим.

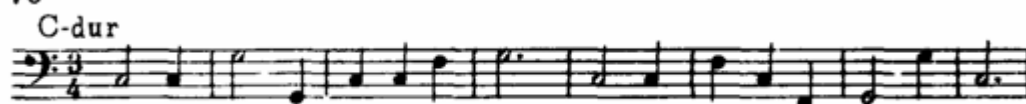
Образец гармонизации мелодии в тесном расположении:



Образец гармонизации мелодии в широком расположении:



2. Основные правила гармонизации баса:

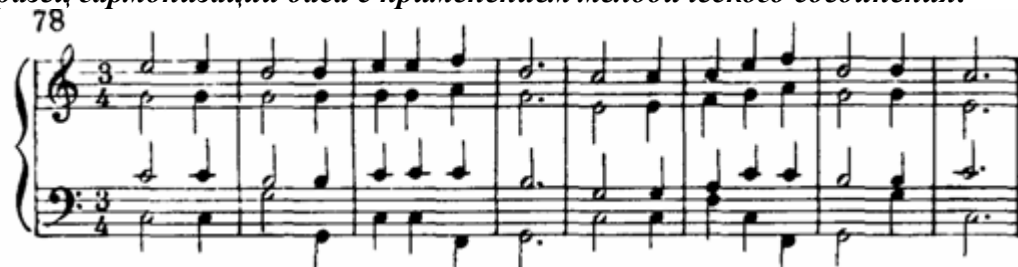


- Не представляет никаких затруднений в смысле выбора аккорда: наличие в басу I степени гаммы данной тональности указывает на тоническое трезвучие, IV ступень указывает на субдоминантовое трезвучие и V – на доминантовое.
 - Гораздо лучших результатов можно добиться, применяя, наряду с гармоническим, и мелодическое соединение. Следует помнить, что мелодическое соединение допустимо лишь в случае хода баса на кварту.
 - Дополнительным средством обогащения мелодии служит применение перемещений аккордов, которое целесообразно применять в тех случаях, когда бас – а) повторяется, б) делает октавные скачки, в) представлен более крупной длительностью.
3. Скачки терцовых тонов, применяемые в основном в сопрано и теноре, возможны при соединении трезвучий кварто-квинтового соотношения. При скачке терцовых тонов в соединении трезвучий расположение меняется с тесного на широкое и наоборот. В целом, применение скачков обогащает мелодическую линию, расширяет средства голосоведения.

Образец гармонизации баса:



Образец гармонизации баса с применением мелодического соединения:



Образец гармонизации баса с применением перемещений:



Вопросы для самоконтроля

1. Перечислить основные правила гармонизации мелодии.
2. Что такое перемещение трезвучий?
3. Какова роль перемещений трезвучий в гармонии?
4. Что такое гармонизация баса

ТЕМА 1.2. КАДАНСОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД.

СЕКСТАККОРДЫ И КВАРТСЕКСТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ СТЕПЕНЕЙ ЛАДА

Вопросы гармонического анализа. Фактура. Неаккордовые звуки. Определений каденций (их разновидности).

Кадансовый квартсекстаккорд

Основные вопросы:

1. Типы кадансов (половинный и заключительный; совершенный и несовершенный; полный, автентический, плагальный).
2. Условия применения кадансового квартсекстаккорда.
3. Период, его структура, строение, тональный план.

Обучающийся должен: осознать роль гармонии как формообразующего средства при оформлении окончаний построений, предложений, периода, кульминации в периоде; ориентироваться в различных типах каденций, применяющихся в конце обоих предложений, а также знать нормы голосоведения в оборотах.

Рекомендации к выполнению:

1. Гармонизация начинается с точного определения тональности (по ключевым знакам, по последнему звуку мелодии, по ее функциональному строению).
2. Затем выясняются границы каждого из предложений периода.
3. Далее определяются гармонии и гармонические обороты для серединной и заключительной каденций.

К содержанию

4. Учитываются характерные особенности цезуры. Цезура в сущности создает впечатление перерыва в связности гармонического движения; в результате – последний аккорд первого предложения и начальный аккорд второго не оказываются в непосредственной функциональной связи. Поэтому второе предложение можно начинать с любой гармонии – с D, T и даже S (после D в половинной каденции).
5. В данном для гармонизации голосе может встретиться и дополнительная плагальная каденция; необходимо ее специально отметить и отделить от заключительной каденции периода.
6. При гармонизации баса следует обратить внимание на ритмический рисунок мелодии в первом и втором предложениях. Второе предложение мелодии можно построить:
 - на ритмическом подобии первому;
 - на дополняющем контрасте;
 - более свободно, на комбинировании первых двух приемов.
7. Для наглядности рекомендуется границы предложений и дополнительные каденции обозначать квадратными скобками.

Вопросы для самоконтроля

1. Каковы типы кадансов и их характерные особенности?
2. Что такое Кадансовый квартсекстааккорд и каковы условия его применения?
3. Что такое предложение? Период?
4. Какие типы неаккордовых звуков Вы знаете?

Секстааккорды главных ступеней лада

Основные вопросы:

1. Виды секстааккордов; их расположение, перемещения.
2. Правила соединения секстааккордов и трезвучий при плавном голосоведении.

Обучающийся должен: обратить внимание на применение секстааккордов; необходимо разобраться в способах расположения секстааккордов.

Рекомендации к выполнению:

1. Секстааккорды применяются как средство развития, придающее текучесть изложению материала. Поэтому секстааккорды используются в середине построения (трезвучия в основном виде используются в каденциях).
2. Расположение секстааккорда может быть не только тесным или широким, но и смешанным.
3. Обратить внимание на оборот S – D₆ в миноре, где бас идет на ум.5 вниз.

129

Ходы баса
правильно неправильно

S D₆ T S D₆ T

130

S D₆ S D₆ S D₆ S D₆ S D₆

4. При последовательности S₆ – D₆ в миноре бас должен двигаться на ум.4, а не на ув.5.
5. При соединении S₆ – D₆ рекомендуется для избежания нежелательного хода на ув.2 в басу, повышать терцию субдоминанты.

К содержанию

162 c-moll

нежелательно

t S₆ D₆ s₆ S₆ D₆ s₆ D₆ t

Вопросы для самоконтроля

1. Каковы условия применения сектаккордов?
2. Каковы типы расположения сектаккордов?
3. Каковы особенности соединения трезвучий и сектаккордов квинто-квартового и секундового соотношения?
4. Каковы особенности голосоведения в миноре?

Проходящие и вспомогательные квартсектаккорды

Основные вопросы:

1. Условия применения проходящих и вспомогательных квартсектаккордов.
2. Голосоведение в оборотах:

Обучающийся должен: уяснить качественное различие проходящих и вспомогательных оборотов.

Рекомендации к выполнению:

1. Проходящий оборот не имеет самостоятельного значения, он связан с плавным движением голосов. Проходящий квартсектаккорд помещается на слабом времени между трезвучием и его сектаккордом при поступенном восходящем или нисходящем движении баса.

170

C-dur

T D_{6/4} T₆ T₆ D_{6/4} T S T_{6/4} S₆ S₆ T_{6/4} S

2. Вспомогательный оборот имеет самостоятельное значение как миниатюрный органнй пункт на Т или Д (на Т применяется в начале или конце построения, на Д – в половинной каденции). Вспомогательный квартсектаккорд помещается на слабом времени между трезвучием и его повторением на выдержанном басу.

174

C-dur

T S_{6/4} T T S_{6/4} T D T_{6/4} D D T_{6/4} D

Вопросы для самоконтроля

1. Что такое проходящий оборот? Вспомогательный оборот?
2. Каковы условия применения проходящих и вспомогательных оборотов?
3. В каких разделах (тактах) периода используются проходящие и вспомогательные обороты?

ТЕМА 1.3. ДОМИНАНТСЕПТАККОРД С ОБРАЩЕНИЯМИ.

К содержанию

ТЕМА 1.6. МАЛОУПОТРЕБИМЫЕ АККОРДЫ ДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

Основные вопросы:

1. Полный и неполный доминантсептаккорд и его разрешение в неполное и полное тоническое трезвучие.
2. Применение доминантсептаккорда в заключительной каденции.
3. Применение обращений доминантсептаккорда и проходящего оборота.
4. Плавное разрешение обращений доминантсептаккорда в тонику.
5. Проходящий оборот: Т-Д₄₃ Т₆; голосоведение.
6. Общие сведения о доминантсептаккорде с секстой и доминантноаккорде (в плане анализа).

Обучающийся должен: обратить внимание на диссонантность доминантсептаккорда, которая связана с его интервальным составом, и его бифункциональность – сочетание звуков доминанты и субдоминанты; ознакомиться с характерной группой аккордов доминантовой группы – Д₉ и Д₇⁶.

Рекомендации к выполнению:

1. Доминантсептаккорд применяется в заключительной каденции в оборотах: Д₇-Т; К-Д₇-Т, где септима доминантсептаккорда берется либо при поступенном движении, либо скачком на ч.4, м.7.
2. Обращения доминантсептаккорда и проходящий оборот применяются в процессе развития (исключая каденции) и разрешаются в тонику по ладовому секундовому тяготению.
3. Д₉ применяется только в основном виде.

Вопросы для самоконтроля

1. Каковы признаки доминантсептаккорда?
2. Каковы условия применения доминантсептаккорда?
3. Что такое полный и неполный доминантсептаккорд и их типы разрешений в тонику?
4. Каковы условия применения обращений доминантсептаккорда?
5. Какие приемы голосоведения используются при разрешении обращений доминантсептаккорда в тонику?
6. Каково голосоведение в обороте Т-Д₄₃ Т₆?
7. Что такое доминантсептаккорд с секстой и доминантноаккорд?

ТЕМА 1.4. ТРЕЗВУЧИЯ И СЕКСТАККОРДЫ ПОБОЧНЫХ СТУПЕНЕЙ

Трезвучие VI ступени в каденции и внутри построения

Основные вопросы:

1. Применение трезвучия VI ступени в субдоминантовом значении; голосоведение.
2. Прерванный оборот Д₇ – VI; приемы голосоведения.
3. Строение периода с расширением 2 предложения.

Обучающийся должен: понять функциональные особенности трезвучия VI ступени; приобретая практические навыки при анализе произведения, представлять, что кроме прерванного оборота, который расширяет период, имеются и другие приемы удлинения 2 предложения.

Рекомендации к выполнению:

1. Функциональные особенности трезвучия VI ступени состоят в том, что трезвучие VI ступени может являться и субдоминантой (в обороте Т- VI - Т) и местной, условной тонику (в обороте Д₇ – VI) в зависимости от окружающих аккордов.
2. Соединение Д₇ – VI и в мажоре и в миноре требует, независимо от местонахождения вводного звука Д₇, обязательного удвоения терции в трезвучии VI ступени.

273

C-dur

a-moll

120 D TS_{VI}

нежелательно

3. Расширить период можно не только прерванной каденцией, но и другими приемами, а именно:
 - появление тоники в мелодическом положении терции или квинты;
 - применение T₆ вместо тонического трезвучия, что требует продолжения развития.

Вопросы для самоконтроля

1. Каковы функциональные особенности трезвучия VI ступени?
2. Что такое прерванный оборот и особенности его голосоведения?
3. Каково строение периода с использованием прерванного оборота?
4. Какие приемы расширения периода Вы знаете?

ТЕМА 1.5. СЕПТАККОРДЫ ВТОРОЙ И СЕДЬМОЙ СТУПЕНИ С ОБРАЩЕНИЯМИ

Септаккорд II ступени (SII₇) и его обращения

Основные вопросы:

1. Применение II₄₃, II₆₅ в каденциях; голосоведение при соединении с K₆₄ или с D₇.
2. II₇ и II₂ в середине построения и в оборотах: II₇-D₄₃-T; II₂-D₆₅-T. II₂ в плагальном обороте.
3. Проходящий оборот: II₆₅-T₆₄-II₄₃.

Обучающийся должен: представлять закономерность отношения: D = II
T D.

Рекомендации к выполнению:

1. Аккорд SII₇ с обращениями может быть применен вместо более простых видов субдоминанты – S и SII, если намечаемое движение заданного голоса соответствует правильному разрешению или переходу SII₇.
2. Все виды SII₇ могут быть разрешены в соответствующие виды тонического трезвучия.

286

C-dur

SII₇ T₆ SII₇ T₆ SII₅ T SII₅ T SII₅ T₆ SII₅ T₆ S₆ SII₄ T₆ D₂

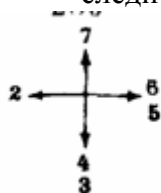
3. Разрешение SII₇ в доминантовое трезвучие происходит аналогично разрешению D₇ в тонику.

283

C-dur
(c-moll)

$S_{II_7} D$ $S_{II_7} D$ $S_{II_6} D$ $S_{II_6} D$ $S_{II_4} D$ $S_{II_4} D$ $S_{II_2} D_6$ $S_{II_2} D_6$

4. При переходе S_{II_7} и его обращений в D_7 и его обращения или K_{64} необходимо следить за септимой, которая остается на месте или идет вниз на секунду.



290

C-dur (moll)

S_{II_7} D_3 S_{II_3} D_7 S_{II_6} D_2 S_{II_2} D_6

Вопросы для самоконтроля

1. Септаккорд II ступени и его виды.
2. Какие аккорды применяются в каденции? В середине построения?
3. Какие особенности проходящего оборота с применением T_{64} ?

Септаккорд VII ступени и его обращения

Основные вопросы:

1. Функциональные особенности VII_7 и его обращений; применение.
2. Особенности голосоведения при разрешении VII_7 и его обращений непосредственно в тонику и через посредствующие аккорды доминанты.

Обучающийся должен: обратить внимание на диссонантность вводного септаккорда; знать способы разрешения.

Рекомендации к выполнению:

1. VII_7 (в обоих видах) выполняет доминантовую функцию в ладу и используется в срединных построениях формы (очень редко в каденции).
2. Как правило, вводный септаккорд и его обращения разрешаются в тонику с удвоенной терцией.

302

C-dur (moll)

$D_{VII_7} T$ $D_{VII_6} T_6$ $D_{VII_4} T_6$ $D_{VII_4} T_6$ $D_{VII_2} T_6$ S_{II_6}

К содержанию

3. Внутрифункциональное разрешение (через D_7 и его обращения) делается нисходящим поступенным движением вводной септимы в основной звук D_7 , при оставлении остальных трех (общих) звуков на месте.

При оставлении остальных трех (общих) звуков на месте —

- D_{VII_7} разрешается (точнее — переходит) в D^6_5 ,
- $D_{VII^6_5}$ — в D^4_3 ,
- $D_{VII^4_3}$ — в D_2 и, наконец,
- D_{VII_2} — в основной D_7 :



Вопросы для самоконтроля

- Каковы функциональные признаки септаккорда VII ступени? Его виды.
- Какие наиболее распространенные обороты с VII_7 и его обращениями Вы знаете?
- Какими способами разрешается VII_7 и его обращения?

ТЕМА 1.7. ФРИГИЙСКИЙ ОБОРОТ

Фригийские обороты в натуральном миноре

Основные вопросы:

- Функциональная система натурального минора.
- Гармонизация верхнего нисходящего тетракорда в мелодии и басу.

Обучающийся должен: ознакомиться с функциональной системой натурального минора, особенно с аккордами доминантовой группы; необходимо также ориентироваться в вариантах гармонизации верхнего нисходящего тетракорда в мелодии и басу (в плане анализа).

Рекомендации к выполнению:

- Для гармонизации гамм наиболее распространенными являются обороты: T-III-S-D; VI-III-S-D; T-T₂-S₆-D; T-VII-S₆-D.
- Фригийские обороты, возникающие в миноре, встречаются в музыке более позднего времени.

Образец гармонизации тетракорда в мелодии:

360

c - moll

$t_6 d_{VII_6} t_{svI_6} D_6$

361

c-moll

t t₇ s D₆ t t₆ t₆ s D t t₆ s D ts_{VI} t₃ s₁₁ D

Образец гармонизации тетрахорда в басу:

364

c-moll

t t₂ s₆ D t t₂ ts_{VI} D t t₂ s₁₁ D t t₂ ts_{VI} D

Вопросы для самоконтроля

1. Каковы отличия функциональной системы натурального мажора и натурального минора?
2. Что такое фригийский оборот?
3. Какие обороты нисходящего тетрахорда в мелодии и басу Вы знаете?

ТЕМА 1.11. ДВОЙНАЯ ДОМИНАНТА

Понятие об аккордах двойной доминанты и ее видах

Основные вопросы:

1. Двойная доминанта в каденции.
2. Двойная доминанта внутри построения.

Обучающийся должен: ознакомиться с группой аккордов двойной доминанты; анализировать музыкальные произведения (отрывки), обратив внимание на условия применения аккордов двойной доминанты.

Рекомендации к выполнению:

1. Аккорды двойной доминанты можно применять в обеих каденциях перед К₆₄. Во многих случаях вид ДД «подсказан» аккордами П₄₃ и П₆₅: П₄₃ – ДД₄₃ – К; П₆₅ – ДД₆₅ – К.
2. После трезвучия VI ступени применяется вводный аккорд двойной доминанты ДДVII. Это делается во избежание перечня – передачи хроматического полутона из голоса в голос.

Вопросы для самоконтроля

1. Что такое двойная доминанта?
2. Каковы отличительные признаки аккордов двойной доминанты? Их виды.
3. Каковы условия применения аккордов двойной доминанты?

ТЕМА 2.1. ОТКЛОНЕНИЕ И МОДУЛЯЦИЯ В ТОНАЛЬНОСТИ ПЕРВОЙ СТЕПЕНИ РОДСТВА

Понятие об отклонении в тональности первой степени родства

Основные вопросы:

1. Условия появления отклонений в родственные тональности.
2. Хроматический аккорд и его функция.

К содержанию

3. Голосоведение при отклонениях.

Обучающийся должен: ориентироваться в типах тональных соотношений, в вопросах тонального плана анализируемого произведения.

Рекомендации к выполнению:

1. При определении отклонений в родственные тональности важным является тщательный отбор хроматических звуков, которые могут быть либо вводным тоном к будущей тональности, либо септимой доминантсептаккорда также будущей тональности.

Вопросы для самоконтроля

1. Что такое отклонение?
2. Каковы условия появления отклонений в тональности 1 степени родства?
3. Что такое хроматический аккорд при отклонении?

Понятие о модуляции в тональности первой степени родства

Основные вопросы:

1. Применение модуляций и сопоставлений.
2. Модуляции в субдоминантовом и доминантовом направлениях и техника модулирования.

Обучающийся должен: ориентироваться в типах тональных соотношений, в вопросах тонального плана анализируемого произведения.

Рекомендации к выполнению:

1. Сопоставление или модуляция – переход в другую тональность – возможны на гранях формы, в частности, в конце периода.

Вопросы для самоконтроля

1. Что такое сопоставление? Модуляция?
2. Каковы их отличительные признаки?
3. Что такое общий аккорд? Модулирующий аккорд?

Особенности гармонии в современной нотной литературе

Анализ современного инструментального и песенного материала

Основные вопросы:

1. План гармонического анализа периода.

Обучающийся должен: уяснить особенности тонального плана, гармонического развития, роль кадансов – основные вопросы при анализе гармонии в периоде.

Рекомендации к выполнению:

1. Примерный план анализа периода:
 - Образное содержание, характер произведения.
 - Строение и структура данного отрывка (в вокальном произведении обратить внимание на строение стиха).
 - Тональный план, определение типов каденций.
 - Потактовый гармонический анализ периода.
 - Особенности фактуры; местоположение кульминации и ее оформление.
 - Выводы о типичных гармонических средствах.

Вопросы для самоконтроля

1. Что понимается под тональным планом периода? Произведения?
2. Что такое потактовый гармонический анализ?

V. ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ОБУЧЕНИЯ

Основные источники:

1. Дубовский И. Учебник гармонии [Текст] / И. Дубовский, С. Евсеев, С. Соколов, И. Способин. – М., Музыка, 2012. – 480с.

К содержанию

2. Скрёбкова, О. Хрестоматия по гармоническому анализу: учеб пособие для музыкальных училищ и консерватории [Текст]/ О. Л. Скрёбкова, С. С. Скрёбков. – М.: Музыка, 1969. – 290 с.

Дополнительные источники:

3. Алексеев, Б. Задачи по гармонии: учеб. пособие [Текст] / Б. Алексеев. – М.: Музыка, 1976. – 215 с.
4. Долматов, Н. Гармония: практический курс: учеб. пособие [Текст] / Н. Долматов. – М.: Музыка, 1999. – 245 с.
5. Калашникова, Л.П. Начальный курс гармонии [Текст] : учеб. пособие / Л.П. Калашникова. - СПб.: Композитор, 2013. – 40с.
6. Мясоедов, А.Н. Задачи по гармонии: учебное пособие [Текст]/ А.Н. Мясоедов. - М.: Музыка, 2004. - 111 с.
7. Петров, Л. Гармония для всех [Текст] : учеб. пособие по практ. изучению разделов и тем в теории музыки и гармонии / Л. Петров. - СПб.: Композитор, 2013. – 59с.
8. Тюлин, Ю.Н. Краткий теоретический курс гармонии [Текст] / Ю.Н. Тюлин. – 4-е изд. – СПб.: Композитор, 2003. – 212с.

Интернет-ресурсы:

сайты музыкальных программ, электронные нотные библиотеки, сайты музыкальных вузов страны, музыкальные видео сайты, электронные музыкальные словари и энциклопедии.

<http://www.partita.ru>/<http://www.mosconsv.ru/>

<http://www.conservatory.ru>/<http://ru.wikipedia.org/wiki/>

<http://forum.myflute.ru>/<http://notoboz.ru/instrument/>

<http://lenskiy87.narod.ru>/<http://catalog.deport.ru/>

<http://www.musicfancy.net/ru/music-theory/theory>

<http://www.music-theory.ru> <http://otm.mosconsv.ru>

<http://viewmusic.ru/muz-teor.html>

Теория музыки, история музыки, анализ музыки, музыковедение и музыкальное творчество - композиция и импровизация // <http://www.musicfancy.net/>

Теория музыки // <http://www.music-theory.ru/>

Терёшина Е.Ю

Теория степеней родства тональностей в контексте преподавания гармонии в музыкальном колледже

К следующей разработке

[К предыдущей разработке](#)

Практический опыт преподавания гармонии в музыкальном колледже выявил ряд объективно существующих проблем, одной из которых является теория степеней родства тональностей и органично связанный с ней огромный пласт модуляционных процессов, который требует компетентности и зрелости студентов в этих вопросах. Как правило, преподавателей часто волнует вопрос, *какой* теории придерживаться при объяснении материала, ведь в перспективе дальнейшего обучения студентов в высших музыкальных учебных заведениях трудно однозначно ответить на этот вопрос по причине различных его трактовок. Методичность, постепенность в усложнении практических задач и требовательность к выстраиванию правильного тонального плана в модуляционном процессе – вот цель любого педагога. И в этом ему должна помочь система родства тональностей.

Настоящая статья освящает две наиболее важные и востребованные в практике системы родства тональностей – теорию Н.А. Римского-Корсакова и, так называемую, теорию «бригады» профессоров Московской консерватории им. П.И. Чайковского. Автор

К содержанию

данных строк однозначно придерживается того мнения, что обе теории требуют к себе внимания и должны быть освоены студентами музыкальных колледжей в равной степени, поскольку консерватории и музыкальные Вузы страны неоднозначны в выборе той или иной системы. Кроме того, сравнивая различные учебники и учебные пособия по гармонии, невольно приходишь к выводу о том, что материал по интересующей нас теме не всегда понятен студентам, т.к. написан либо не в меру лаконично, либо пестрит большим количеством деталей и нагромождением перечислений элементов без какой-либо дополнительной систематизации, что мешает общему восприятию и созданию понятийной ситуации. Знакомя студентов с обозначенными выше теориями, четко систематизируя основополагающие компоненты каждой из них по отдельности и во взаимосвязи друг с другом, можно с уверенностью констатировать, что именно такой подход является целесообразным и самым верным. Ведь в итоге даже самый «средний» студент абсолютно спокойно и со знанием дела ориентируется по данной теме в любом вопросе, будь то определение степени родства двух сравниваемых тональностей или выстраивание тонального плана в условиях постепенной модуляции.

Итак, рассмотрим обозначенную проблему в контексте преподавания гармонии в музыкальном колледже.

Ладотональная организация музыкального целого формируется в процессе сложного взаимодействия её составных частей - тональностей, которые непосредственно или на расстоянии обнаруживают ту или иную степень контраста, близости или удаленности. В зависимости от степени этого контраста тональности распределяются по степеням родства.

Теория степеней родства тональностей принадлежит к сравнительно поздним явлениям в истории учения о гармонии. Она обязана своим возникновением русской теоретической мысли второй половины XIX-начала XX века. Её основоположником является Н.А. Римский-Корсаков, который впервые ввел это понятие. Вслед за ним этим вопросом занимались Шенберг, Риман, Яворский, Хиндемит, Способин и другие композиторы и музыковеды. Некоторые из систем представляют собой попытки так или иначе скорректировать систему Римского-Корсакова, а некоторые имеют самобытный характер (например, теория Яворского). В них содержатся ценные научные идеи, подтверждаемые широким кругом явлений художественной практики. Однако, система тонального родства, разработанная Римским-Корсаковым и изложенная им в его учебнике гармонии, является одной из самых фундаментальных систем, основанных на изучении музыки XVIII – начала XX века и до сих пор остается непревзойденным руководством при овладении техникой модуляций в курсе гармонии. Проблема эта очень тесно связана с проблемой модуляции и является её дополнением. Система обобщает существенные стороны классической модуляционной техники, тогда как трактовка родства тональностей у других теоретиков исходила либо из различия в числе ключевых знаков между сравниваемыми тональностями, либо из интервального соотношения между их тониками. Например, говорилось о родстве тритоновом, квинтовом и т.д.

Н.А.Римский-Корсаков разделил тональности на **три** степени родства.

Первая степень (другими словами, тональности диатонического родства или родственные тональности): 5 тональностей, функционально связанных друг с другом непосредственно через тонические трезвучия, то есть те тональности, чьи тонические трезвучия входят в диатоническую систему данной тональности. Такими тональностями относительно данной являются параллельная ей тональность, тональности доминанты, субдоминанты и параллельные к ним. Сюда же Римский-Корсаков ввел тональность минорной субдоминанты в мажоре и мажорной доминанты в миноре, исходя из реальных фактов музыкальной практики. Модуляция в любую тональность первой степени родства всегда легка и естественна, так как они содержат в основном по шесть общих звуков.

Вторая степень: 12 тональностей, тонические трезвучия которых не входят в данный диатонический строй, но имеют с ним хоть одно общее трезвучие (то есть

К содержанию

существует тональность, находящаяся в диатоническом родстве с каждой из сравниваемых двух тональностей, либо только с одной из них). Заметим, что в данную группу входит достаточно большое количество тональностей, которые имеют в свою очередь разное количество общих трезвучий.

Третья степень: 5 тональностей, не имеющие диатонической функциональной связи через трезвучия. Тональности третьей степени родства могут иметь общие звуки, но не имеют ни одного общего трезвучия.

Степень родства двух сравниваемых тональностей указывает на минимальное число модуляционных шагов, которое необходимо для постепенного перехода из одной тональности в другую. Так, модуляция в первую степень родства предполагает один шаг, во вторую – два, т.к., несмотря на наличие общего аккорда, одномоментный переход во вторую тональность будет недостаточно плавным, ведь тоническое трезвучие новой тональности не содержится в системе прежней. Этого рода модуляции, встречаемые в практике, допускаются Римским-Корсаковым, однако называются несовершенными, в отличие от совершенной, предполагающей, что в ней должен быть затронут не только общий аккорд, но и соответствующая промежуточная тональность, находящаяся в диатоническом родстве с каждой из тональностей.

Таким образом, для совершения модуляции в третью степень родства требуется как минимум три модуляционных шага. В этом указании количества необходимых шагов при условии так называемой постепенной модуляции и состоит **практический смысл распределения тональностей по степеням родства**. При этом важно учитывать, что распределение на 3 степени родства подразумевает тождественность энгармонически равных тональностей.

Итак, надо помнить, что степень родства по теории Римского-Корсакова дает ориентир в необходимом минимальном количестве предполагаемых модуляционных шагов. Однако, всегда допустимо, а практически весьма желательно большее их количество. Так, Римский-Корсаков рекомендует добавлять в постепенную модуляцию добавочное звено (или даже несколько), чтобы избежать двух одинаковых шагов подряд в одну сторону или слишком близкого сопоставления одноименных тональностей. Например, для совершения постепенной модуляции во вторую степень родства из C-dur в B-dur потребуются промежуточная тональность F-dur (субдоминанта C-dur). В результате полученный тональный план C- F- B «грешит» одним недостатком, а именно двумя одинаково совершаемыми шагами в тональности, находящимися в верхнеквартвовом соотношении друг относительно друга. Преобразить такой тональный план можно при помощи добавления параллельной тональности относительно первой или второй тональности, в результате чего модуляционный план будет выглядеть намного интересней не только за счет введения дополнительной тональной сферы, но и возможности более разнопланово показать не только мажор, но и минор. Тональный план такой модуляции, к примеру, будет выглядеть следующим образом: C- dur – a-moll – F-dur – B-dur. Могут быть и другие варианты: C-dur – F-dur – d-moll – B-dur; C-dur – d-moll – B-dur.

Дальнейшее развитие теории степеней родства тональностей в российском музыковедении дано в трудах Тюлина, Способина и «бригады» профессоров Московской консерватории, принятой за основу в академическом музыкальном образовании, начиная со второй половины XX века. И это, на наш взгляд, не случайно. Данная система не противоречит теории выдающегося предшественника, а дополняет и совершенствует её в соответствии с практическими потребностями учебной практики, делая её ещё более удобной. Эта система сохраняет группу тональностей I степени родства в том виде, как она представлена Римским-Корсаковым. Группа же тональностей второй степени родства, наиболее многочисленная в своем составе, разделена на две.

Первую группу составляют **4 тональности**, имеющие разницу в **два** ключевых знака от данной и имеющие с ней по **два** общих трезвучия, лежащих в диатонических системах обеих тональностей. Такими тональностями являются:

К содержанию

- по отношению к мажору тональности двойной доминанты, двойной субдоминанты и их параллельные тональности. Например: относительно До мажора тональностями второй степени родства являются Ре мажор–си минор, Си-бемоль мажор - соль минор;

- по отношению к минору тональности второй низкой ступени, дорийской субдоминанты и их параллельные тональности. Например: относительно до минора тональностями второй степени родства являются Ре-бемоль мажор-си-бемоль минор, Фа-мажор - ре минор.

Вторую группу составляют **8 тональностей**, имеющие с исходной только лишь **одно** общее трезвучие, лежащее в **диатонической системе одной тональности и гармонической системе другой** (разница в ключевых знаках от трех до пяти). Запомнить эти тональности относительно До-мажора или до-минора не составляет особого труда, однако без определенной систематизации назвать их для любой другой тональности довольно сложно.

Для удобства запоминания приведем схему расположения этих тональностей относительно исходной мажорной, которая выделена в центре:

As-dur A-dur b-moll H-dur C-dur Des-dur Es-dur E-dur
c-moll

Для лучшего запоминания преподавателю следует акцентировать внимание студентов на определенную симметрию крайних тональностей относительно исходной (расстояние большой терции); на хроматический порядок тональностей в нисходящем направлении, обязательно обратив внимание на одну минорную из них на расстоянии одного тона от заданной тоники; на порядок полутон-тон-полутон вверх при сохранении одного и того же лада; и, наконец, наличие в этом ряду одноименной тональности. Без этих акцентов студентам трудно ориентироваться в определении тональностей данной группы относительно любой другой заданной тональности.

Эти параметры в зеркальном отражении будут повторены в схеме тональностей второй степени родства относительно минорной:

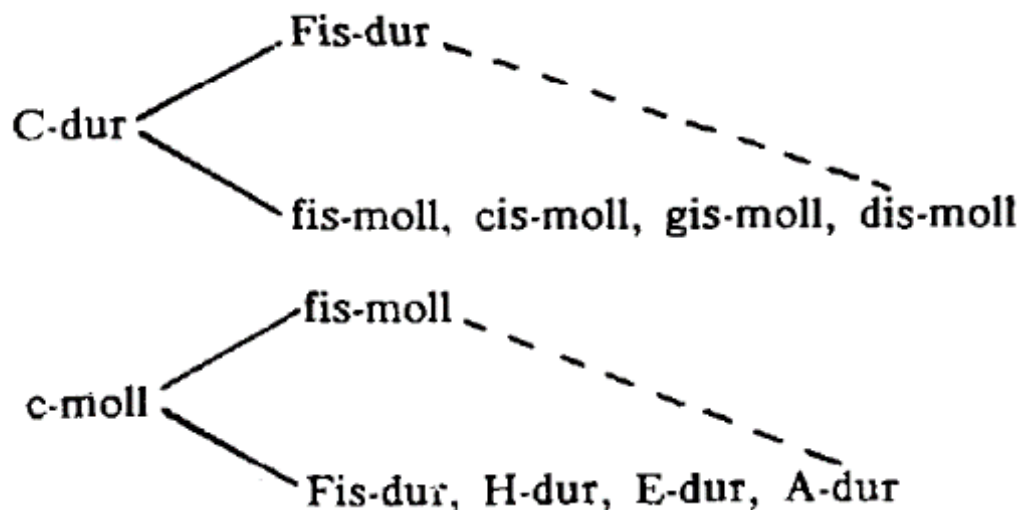
as-moll a-moll h-moll c-moll des-moll D-dur es-moll e-moll
C-dur

Данное схематичное расположение тональностей принадлежит профессору Ю.Н.Холопову и очень удобно для запоминания.

Эти две группы образуют соответственно вторую и третью степень родства, а к четвертой отнесены те 5 далеких тональностей, которые включены Римским-Корсаковым в 3 степень. К ним относятся: в мажоре – мажорная тональность, лежащая тритон (ув.4) выше исходной, одноименная к ней и от неё ряд минорных тональностей по квинтам вверх до параллельной к тритоновой. Например, относительно До мажора тональностями 4 степени родства будут являться тональности Фа-диез мажор, фа-диез минор, до-диез минор, соль-диез минор и ре-диез минор (параллельная Фа-диез мажору).

Относительно минора всё повторяется вновь в зеркальном отображении: тональность тритонового соотношения к данной, одноименный мажор и от неё ряд мажорных тональностей по квинтовому кругу вниз до параллельной к тритоновой. Например, относительно до минора тональностями 4 степени родства являются тональности фа-диез минор, Фа-диез мажор, Си-мажор, Ми-мажор и Ля-мажор (параллельная фа-диез минору). Удобная схема тональностей 4 степени родства по системе «бригады» имеется в учебнике Е.Н. Абызовой, позволяющая визуализировать тональный ряд. С её помощью учащиеся довольно быстро начинают ориентироваться среди них, определяя и называя тональности 4 степени родства к любой из предложенных.

Таковы особенности двух основополагающих систем родства тональностей, имеющие практическое применение в учебной практике.



Трясунова О.М.

**Развитие музыкально – ритмических способностей у студентов,
изучающих предмет «Музыкальный инструмент» (фортепиано).
Методические рекомендации**

К следующей разработке
К предыдущей разработке

Методическое пособие включает в себя рекомендации по развитию музыкально – ритмических способностей у студентов, изучающих предмет «Фортепиано». Пособие предназначено для студентов, слушателей курсов повышения квалификации, а также может быть использовано в практической работе руководителями творческих коллективов.

Пояснительная записка

*“Какое счастье обладать чувством
темпа и ритма. Как важно смолоду
позаботиться о его развитии...”*

К.С. Станиславский.

Ритм - один из центральных, основополагающих элементов музыки, обуславливающий ту или иную закономерность в распределении звуков во времени. Чувство музыкального ритма - это комплексная способность, включающая в себя восприятие, понимание, исполнение, созидание ритмической стороны музыкальных образов.

Как в современном обществе признаются всё более гибкие формы общения, так и в музыковедческой деятельности умения, которые ценились раньше (грамотный разбор нотного текста, знание музыкальной литературы, знание в области теории, гармонии и т.д.) на современном этапе становятся недостаточными. Литературы по вопросам, связанным с музыкальной психологией, инновациями в области музыки, применением современных технических средств очень мало, в связи с этим возникает необходимость разрабатывать новые формы обучения и знакомства с музыкой.

Советский психолог Б.М. Теплов, отмечая моторную природу чувства ритма, указывал, что движения как таковые ещё не образуют музыкально- ритмического переживания, хотя и являются органическим компонентом, необходимым условием его возникновения. Это обусловлено тем, что ритм в музыке носитель определённого эмоционального содержания. Следовательно, чувство ритма имеет не только моторную, но и эмоциональную природу. Оно характеризуется Б.М. Тепловым как «способность

К содержанию

активно переживать (отражать в движении) музыку и вследствие этого тонко чувствовать эмоциональную выразительность временного хода музыкального произведения».

Чувство ритма - это такая музыкальная способность, без которой практически невозможна никакая музыкальная деятельность, будь это песня, игра на инструменте, восприятие или сочинение музыки.

Цель: Развитие музыкально – ритмических способностей у студентов в ходе овладения соответствующими знаниями.

Задачи: Изучить психолого-педагогическую, музыкальную литературу; выявить влияние развития музыкально – ритмических способностей на музыкально - исполнительское развитие студентов; изучить конкретные приемы и способы работы, которые будут использованы педагогом в работе со студентами.

Раздел 1. Основные проблемы музыкально-исполнительского ритма.

1.1. Темпо-ритм (музыкальная пульсация).

Темпо-ритм, трактуемый как понятие обобщенное, соотносящееся со всеми сторонами музыкального движения, выдвигает перед исполнителем задачи первостепенной художественной важности и сложности. Здесь, по словам Моцарта, «самое нужное, самое трудное и самое главное в музыке...». Этим определяется место и значение работы над темпо-ритмом в комплексном музыкально-ритмическом воспитании.

Привнося в музыку тот или иной эмоциональный колорит, сообщая ей ту или иную экспрессию, темпо-ритм имеет самое непосредственное отношение к исполнительской лепке звукового образа. Найден верный темпо-ритм - и произведение оживает под пальцами интерпретатора; нет - и поэтическая идея может оказаться деформированной, а то и полностью искаженной. «Известно,- писал В. Стасов, - что в музыкальном исполнении от изменения движения совершенно изменяется смысл и физиономия сочинения до такой степени, что самую знакомую вещь услышишь точно что-то чужое, незнакомое».

Универсальные по характеру закономерности темпо-ритма заявляют о себе во многих искусствах. Так на темпо-ритм как на своего рода «стимулятор» определенного душевного состояния артиста (тем самым - его «рабочее» средство) указывал еще К. С. Станиславский в книге «Работа актера над собой»: «Темпо-ритм... самый близкий друг и сотрудник чувства, потому что он является нередко прямым, непосредственным, иногда даже почти механическим возбудителем эмоциональной памяти, а следовательно, и самого внутреннего переживания». И далее: «...Нельзя правильно чувствовать при неправильном, несоответствующем темпо-ритме».

Поскольку темпо-ритм подлинно ключевая проблема в исполнительских видах искусства, немалое число музыкантов, актеров в своих творческих исканиях предпочитают отталкиваться - причем уже в начальной фазе работы над образом - именно от ее разрешения (один из лозунгов К. С. Станиславского гласит: «от темпо-ритма - к чувству!»). Так поступал, к примеру, А. Шнабель, который в любом произведении, прежде всего, искал основной ритм, или пульс, только потом осмысливая его гармонический план и напоследок — мелодический.

Но здесь надо иметь в виду, что найти темпо-ритм, адекватный содержанию музыкального произведения,- отнюдь не значит установить лишь надлежащую скорость движения; последнее лишь часть дела (хотя, разумеется, и существеннейшая). Композиторы подчас придают одной и той же темповой скорости самую различную эмоциональную выразительную окраску, самое различное поэтическое толкование (у Бетховена, например, встретится и *Andante maestoso*, и *Anadante agitato*, и *Andante scherzando* и т. д.; то же, естественно, и у других авторов).

Суть в том, что темпо-ритм - категория не только количественная, но и качественная: как с позиций художественно-эстетических раскрывается во времени музыкальная мысль, а не только каковы показатели абсолютной скорости ее движения.

К содержанию

Вывод один: воспитание у студента ощущения темпо-ритма музыки - ощущения, имеющего самое непосредственное отношение к успеху или неудаче музыкально-ритмического воспитания в целом, возможно лишь в процессе собственной интерпретации, творческой переработки звуковых образов.

Так что же сможет помочь музыканту войти в нужный темпо-ритм, каковы установки практики в этой связи?

«Ученик осознает характер движения музыки лишь с той поры, как он расслышит биение ритмического пульса произведения и сумеет проникнуться этим ощущением,- считал Л. Н. Оборин. «Включаться в ритмическую жизнь музыки», «притрагиваться» к пульсу произведения надо еще до игры»,- говорил Л. Н. Оборин, формулируя со своей стороны точку зрения музыкантов-практиков.

а) Роль темповых указаний

Существует ли верный, «правильный» темп? Как соотносить темп, предусмотренный автором, с отклонениями от него, допускаемыми различными исполнителями? Как совместить постоянство единого, основного темпа с многочисленными нарушениями его на протяжении сочинения или даже его части?

Огромное, определяющее значение темпа признают все музыканты. «Всегда начинать с определения темпа пьесы и характера ее движения...»,- записывал Н.К. Метнер.

Казалось бы, понятие «правильного» темпа должно совпадать с авторскими его обозначениями. Действительно, многие музыканты особенно настаивают на том, что «темповые указания автора – это неприкосновенная часть записи музыкального произведения», что «требуемые композитором изменения темпа являются органической частью самого сочинения». Однако музыкант, которому принадлежат эти слова, – Бруно Вальтер – вовсе не сводил понятие правильного темпа лишь к темпу, указанному автором, а считал, что «верный темп данного музыкального произведения – понятие относительное.

б) Относительность темпового постоянства.

Понятие темпа не существует вне понятия его постоянства. Об этом яснее всего говорят темповые изменения, предписанные композитором. Что означало бы его *ritenuto*, если бы сам по себе темп протекал неравномерно? Только при постоянстве, то есть при равномерном течении темпа, обретают смысл и значение *ritenuto* и *accelerando*, *meno mosso* и *piu mosso*. Вместе с тем постоянство темпа «не должно содержать элементов принуждения», «верным темпом всегда будет тот, который путем еле заметных изменений приспособится к изменчивому содержанию музыки».

При нахождении темпа крайне важно учитывать зависимость его от других индивидуальных компонентов интерпретации: динамики, артикуляции, педализации и т.д. «... В верном темпе, – по словам Бруно Вальтера, – во-первых, лучше всего выявляется музыкальный смысл и значение фразы; во-вторых, он обеспечивает техническую точность». «Темп до известной степени зависит от насыщенности туше исполнителя, звука рояля, педализации и, наконец, акустики», – утверждал Метнер. «Темп так тесно связан с туше и динамикой, что в большей мере является делом индивидуальным», – писал И.Гофман. «...Поиски правильного темпа, понимаемого абстрактно, как некоей «правильной» скорости, взятой вне связи с определенным произношением, часто бывают безрезультатными», – отмечал И.Браудо.

Однако, движение музыки никогда не бывает метрономически ровным; ему всегда присуща та или иная мера свободы, живой *агогической нюансировки*.

Эстетика исполнительства и инструментальная педагогика еще на заре своего существования предписывали играющим ритмически свободную и непринужденную манеру музицирования («душевную»,- говорил К. Монтеверди и его современники);

К содержанию

упоминания о том же можно встретить в трактатах И. Рельштаба, Ф.-Э. Баха и других музыкантов 17-18 веков. В.А. Моцарт указывал на необходимость использования *tempo rubato* при интерпретации его произведений. Ученик Бетховена А. Шиндлер рассказывал, что все, что он когда-либо слышал в исполнении Бетховена, было, как правило, совершенно свободно от «косности темпа» - это было настоящее *rubato*, вытекающее из содержания музыки.

Затронув вопрос о *tempo rubato*, отметим, что понятие это может включать всякое отклонение от метрономической точности при интонировании произведений. Такое *rubato* является по существу универсальным законом художественной интерпретации, оно не противопоставляется в восприятии музыки единой временной пульсации и носит как бы скрытый характер (отсутствие такого *rubato* мыслимо лишь как исключение из общего правила).

Впрочем, нередко увеличение интенсивности *rubato* приводит к качественной трансформации: скрытое, «незаметное» становится явным, как бы вступающим на время в конфликт с основным движением. Сохранение исполнителем чувства единой пульсации как своего рода «правила», исключениями из которого являются темповые отклонения, – необходимое условие и при «явном» **rubato**.

Подлинного расцвета достигает искусство игры *rubato* именно в *эпоху романтизма*. Лучшими представителями этого направления - артистами и педагогами - культивируется пластичный, импровизационный по своему складу, овеянный трепетным ритмическим дыханием исполнительский «сказ». Лист - один из непревзойденных кудесников фортепианного *rubato* - охарактеризовывает его, как темп уклончивый, прерывистый, размер гибкий, вместе четкий, и шаткий, колеблющийся, как раздуваемое ветром пламя, как колос нивы, волнуемый мягким дуновением теплого воздуха, как верхушки деревьев, качаемых в разные стороны порывами сильного ветра». Судя по воспоминаниям современников, великий пианист пытался приобщить к такого рода исполнительской манере («правилу неправильности», как он говорил) своих учеников.

Итак, можно сделать вывод: **темпо rubato** — едва ли не наиболее сложное из тех явлений, с которыми сталкивается практика музыкально-ритмического воспитания. Игре *rubato*, по сути дела, невозможно обучить, ей можно лишь обучиться. Эту манеру нельзя механически перенять, прийти к ней через подражание, путем снятия репродукций с чужих образцов; она познается в личном художественном опыте, и только. (Здесь вспоминаются нередкие, но всегда тщетные попытки наивных, малосведущих музыкантов скопировать в процессе прослушивания грамзаписей больших мастеров их темпо *rubato*...)

в) Три рода темповых указаний. Метрономические обозначения

Из сказанного выше явствует, насколько диалектически сложна проблема темпа музыкальных произведений, как относительно темповые указания в тексте произведения.

Известны три основные формы, в которых может быть проявлена воля автора в отношении темпа произведения.

Наиболее старая и широко распространенная из них – *словесные* указания; наиболее точная в математическом отношении и также весьма часто встречающаяся (особенно со второй половины прошлого века) – *метрономические обозначения*; наконец, сравнительно редко используемая – *хронометраж* произведения.

Изобретение механизма, призванного определять и передавать абсолютный темп, восходит к достаточно отдаленным временам, но впервые метрономические обозначения, представляющие ценность для современного исполнителя, появились, по существу, лишь в эпоху Бетховена.

Казалось бы, метрономические указания наиболее точно выявляют авторский темп, имея большое преимущество перед приблизительными словесными определениями. Однако, как это ни парадоксально, кажущиеся совершенно точными метрономические предписания композитора оказываются на практике указаниями, значение которых весьма

К содержанию

относительно, что опять же связано с живой изменчивостью восприятия и воссоздания музыки.

Как раз на примере расстановки рядом композиторов метрономических обозначений легко убедиться, что стремление математически точно зафиксировать звучащий образ приводит не к большему совершенству записи музыки, а напротив, к особенно наглядному выявлению ее приблизительности.

«... Пожертвовать указанием композитора для того, чтобы сохранить его стиль», пожалуй, особенно часто приходится именно в отношении метрономических обозначений.

Неразрывная связь темпа со всем характером данной художественной интерпретации приводила и приводит музыкантов к скептическим взглядам на метрономические указания. Такого рода замечания можно встретить и со стороны тех, кто выставлял эти указания в своих произведениях, – композиторов, и со стороны тех, кто пользуется ими, – исполнителей, или дает советы по поводу них ученикам, педагогов.

Что, собственно говоря, они означают? Основной ли средний темп произведения, от которого в процессе исполнения возможны отклонения в ту или другую сторону? Наиболее быстрый темп, встречающийся в произведении? Наименьший темп?

Константин Николаевич даже считал, что разные композиторы могли по-разному понимать метрономическое обозначение темпа. Некоторые, например, могли обозначать метрономом темп наименьший, который вовсе не обязателен для всего произведения в целом. Некоторые, напротив, могли указывать темп наибольший (так, например, иногда поступал Шуман).

Отсюда следовал решающий вывод, что метрономические обозначения темпа, чаще всего, бывают условны, относительно.

Несомненно: будучи относительными, авторские метрономические обозначения темпа чрезвычайно важны для исполнителя, являясь, по словам Бруно Вальтера, «неотъемлемой частью записи музыкального произведения», а система, которой придерживался автор при их расстановке, отнюдь не является чем-то абсолютно непознаваемым.

г) *Словесные темповые указания*

Громадное преимущество *словесных* обозначений темпа состоит в том, что такие обозначения призваны отразить связь темпа с характером произведения.

Этим, очевидно, и объясняется тот факт, что возникшие раньше других словесные указания темпа несколько не утратили значения в наше время – многие композиторы не только XIX, но и XX века явно предпочитают их метрономическим обозначениям.

Так, например, Прокофьев в своих фортепианных сонатах выставил метроном лишь однажды, подчеркнув, очевидно, жесткую, «бесчеловечную» мерность начальной темы Шестой сонаты. Но и в тех случаях, когда композиторы прибегают к подобным указаниям метронома (так, например, Лядов отмечает почти каждое изменение темпа на протяжении одного и того же произведения), они, как правило, не отказываются и от словесной характеристики темпа, по крайней мере – в начале сочинения или его части.

В целом степень индивидуальности и разнообразия таких характеристик возросла к началу XX столетия. Применение лишь нескольких условных темповых градаций сплошь и рядом уступало место все большей подробности, тонкости, развернутости обозначений темпа и характера (один из ярчайших примеров – творчество Метнера).

Словесные ремарки дают возможность как бы «синтезировать» количественные и качественные показатели темпа (по терминологии Бруно Вальтера), привести темп в соответствие с музыкально-эмоциональным смыслом произведения. Однако в ряде случаев можно указать и на негативную сторону словесных обозначений: для характеристики музыки, весьма различной по образному строю, зачастую употребляются одни и те же условные, стандартные формулы, затрудняющие индивидуальное восприятие характера произведения.

К содержанию

Можно привести немало случаев, когда ремарку **Allegro** или **Moderato** получают сочинения, музыка которых скорее противоположна существу этих слов – последние берутся лишь в качестве эквивалентов (зачастую весьма приблизительных) определенных цифровых метрономических обозначений. Нахождение ремарок, которые бы во всех отношениях правильно ориентировали исполнителей, – сложная творческая задача.

Достаточно, например, вспомнить неоднократную замену обозначений темпа и характера Скрябиным в Этюдах оп. 8.

Существуют сведения, что и последние варианты таких обозначений – например, «*Briosso*» в Этюде E-dur (№5) или «*Tempestoso*» в Этюде h-moll (№3) – не удовлетворяли композитора.

Любопытнейший пример эволюции темпового обозначения встречаем в *Этюде Шопена E-dur, op. 10*: в наиболее ранней рукописи из собрания Альфреда Корто. Этюду этому предпослана ремарка *Vivace*, в другой рукописи, хранящейся в Народном музее в Варшаве, значится – *Vivace, ma non troppo*, в тексте же оригинальной публикации, канонизированной многочисленными повторными изданиями, – *lento, ma non troppo*, то есть темп, имеющий совершенно иное значение, чем первоначальный.

Частая причина авторских неудач в области темповых указаний – стремление обязательно выставить или добавить традиционные обозначения (*Adagio*, *Andante*, *Moderato*, *Allegro*, *Presto* и т.п.) и в тех случаях, когда музыка требует более гибкого индивидуального понимания исполнителями общего движения.

Не под давлением ли традиционной «обязательности» собственно темповых указаний Скрябин дополнил обозначение *cantabile*, первоначально предпосланное Этюду оп. 8 № 11, довольно обыденным *Andante*? Думается, что ремарка *Andante* мало что добавляет к указанию *cantabile*, ибо невозможно представить себе певучее исполнение этого Этюда как в ускоренном (из-за линии шестнадцатых), так и в чрезмерно замедленном (из-за недостаточной протяженности фортепианного звука) движении. Слово *Andante* лишь наводит на мысль о правильной размеренности движения, которая мало свойственна как музыке Скрябина в целом, так и характеру данного Этюда.

В качестве примеров ремарок, касающихся темпа и характера, которые особенно тесно связаны со стилем данного автора, можно упомянуть указания *innocentemente* (наивно, невинно), столь типичное для Гайдна, или – *cedez*, постоянно встречающееся у Дебюсси, бывшего, возможно, его «первооткрывателем» в музыкальном искусстве.

Особенностью моцартовского письма, вероятно, связанной с традициями эпохи, было употребление термина *calando* лишь для обозначения затихания без замедления; «в автографах Моцарта иногда попадает слово *calando*. У него оно означало только «тише», а не «тише и медленнее», как в более поздние времена... Если бы *calando* означало также «медленнее», за ним и следовало бы *a tempo*, как Моцарт обычно пометал, скажем, после *rallentando*». Думается поэтому, что грубой ошибкой многих редакций является привнесение обозначений, появившихся в эпоху романтизма, в текст произведений Баха, Генделя, венских классиков или утонченных ремарок, заимствованных из терминологии импрессионистов, – в сочинениях Шумана, Шопена.

Очень часто редакторы торопятся оснастить текст композиторов-классиков словесными терминами, тесно «сомкнувшимися» со стилистическими особенностями музыки более поздних авторов, с творчеством которых они вызывают у исполнителей невольные ассоциации. Характерный пример – редакция Г. Бюлова бетховенских сонат, где сплошь и рядом встречаются ремарки, чуждые стилю авторских обозначений и явно «заимствованные» у романтиков, например *calmando senza slentare* (финал Сонаты оп. 53), *quasi improvisato*, *slentando brillante* (Соната оп. 57) и т.п.

д) Темповая динамика

В отношении словесных пояснений темпа, касающихся постепенных изменений темпа, обращает внимание одна общая закономерность, характерная для большинства

К содержанию

композиторов: указания замедлений, как правило, превалируют в сравнении с ремарками противоположного значения. В отношении последних, авторы как бы больше доверяют самим исполнителям. Доверие это настолько велико, что порою даже после предписанного ими замедления возвращение в темп не указывается.

Так, например, сочинения Шумана изобилуют и значительными, и едва заметными *ritenuto*. Замедления, как правило, выписаны весьма тщательно (взять хотя бы заключение «Арабесок»), но нигде не указано наступающее вслед за ними *a tempo*. Нахождение правильной точки возвращения к основному темпу становится, таким образом, целиком уделом творческой работы исполнителя.

Возникает при этом и другой вопрос, касающийся указанных или неуказанных автором возвращений основного темпа. Ведь очень часто ощущается необходимость компенсировать потери во времени последующим ускорением музыки: закон «темповой компенсации» давно уже обратил на себя внимание музыкантов.

Достижение «мнимого постоянства движения» (Бруно Вальтер), отсутствие «чрезмерных отклонений от основного темпового стержня...» (К.Н.Игумнов) невозможно, если не «...сохранить суммарную длительность времени, занимаемого музыкальной мыслью», то есть взаимной компенсации темповых ускорений и замедлений.

«Одно из требований «здорового» ритма, – писал Г.Г. Нейгауз, – состоит в том, чтобы сумма ускорений и замедлений, вообще ритмических изменений в произведении равнялась некой постоянной, чтобы среднее арифметическое ритма (то есть время, нужное для исполнения произведения, деленное на единицу отсчета, например, четверть) было тоже постоянным и равным основной метрической длительности».

«Колебания обозначенного движения необходимы, но они должны быть симметричны: например, если вы задерживаете темп в начале такта, то эту задержку надо нагнать ускорением, чтобы обозначенный темп не был изменен», – говорила А.Н.Есипова.

Как и в области динамических градаций, очень важны взаимоотношения авторских указаний ускорений и замедлений с собственно ритмическим рисунком музыкальной ткани. В частности, нельзя не учитывать так называемых выписанных замедлений и ускорений, которые в особенно наглядной форме олицетворяют связь, взаимообратимость ритма и темпа. Как известно, выписанными ускорениями и замедлениями особенно широко пользовались венские классики, в частности Бетховен, обычно не сопровождавший их предписаниями изменений темпа: добавление исполнителями *ritenuto* или *accelerando* может в подобных случаях лишь исказить авторский замысел.

Подобно отсутствию динамических оттенков в начале произведений – там, где они, как правило, выставляются авторами, – опускание указаний *ritenuto* в заключительных кадансах зачастую имеет решающее смысловое значение. Достаточно упомянуть, например, об отсутствии обозначения *ritenuto* в конце первой части Сонаты op. 90 Бетховена. Пример этот особенно примечателен в связи с авторскими указаниями *ritenuto* в аналогичных фразах экспозиции и репризы.

е) Способ фиксации темпа.

Несколько слов нужно сказать и о способе фиксации темпа – указания суммарной длительности произведения. Действительно, для некоторых музыкантов имеет значение сохранение общей длительности сочинения при темповых отклонениях и *tempo rubato*.

«Допустив, что пьеса длится столько-то минут, вы можете частности (темпа) менять, если в целом длительность соблюдена» (Шопен). В этом случае можно вспомнить о записи исполнения Скрябиным его Поэмы op. 32 № 1, записи, длительность которой, согласно наблюдению исследователя его творчества С.С.Скребкова, несмотря на различия в пределах от 14 до 125 четвертей с точкой в минуту между отдельными тактовыми долями и колебанием темпа в пределах отдельных построений от $MM=52$, точно соответствует указанному автором темпу – 50 четвертей с точкой в минуту. Впрочем,

К содержанию

весьма возможно, что, выставя метроном, сам Скрябин поступил таким же образом, как и его исследователь, разделив сумму времени на количество метрических единиц, – нужно признаться, что случай этот тогда перестает казаться таким уж чудесным... Однако несомненно, что чем миниатюрнее захронометрированная пьеса, тем больше дает исполнителям указание на общую ее длительность, и, наоборот, чем продолжительнее и более развернуто музыкальное произведение, включая большее число составных «самостоятельных» темпов, – тем менее показателен его общий хронометраж.

Таким образом, в целом подобные обозначения представляют лишь дополнительный интерес при наличии иных способов темповых указаний. Именно в качестве уточняющей авторскую волю, рекомендации следует рассматривать, например, хронометрирование Метнером своих двух Новелл оп. 17 или Сонаты оп. 22, или подобные же указания Альфреда Корто, в редактируемых им произведениях.

Добавим в скобках, что известная приблизительность хронометрирования произведений, учитывающая возможную степень отклонений в ту и другую сторону от общей длительности, имеет при этом лишь положительное значение. Такая лишенная догматической категоричности форма (которой, кстати сказать, воспользовался и Метнер при обозначении хронометража двух своих новелл, оговорив возможную поправку на 30 секунд) имеет больше шансов на подлинно действенную помощь исполнителям.

Вообще, рассмотрение вопросов, так или иначе связанных с артикуляционными, динамическими и темповыми обозначениями, приводят к убеждению о важнейшем значении их в процессе интерпретации, так как лишь подобные ремарки, наряду с собственно нотными знаками, прочерчивают мысль, идею композитора, которую призван познать, почувствовать и по-своему передать исполнитель.

Вместе с тем напрашивается вывод о принципиальной невозможности и практической бесцельности попыток механического выполнения, «репродуцирования» авторских указаний. Именно из-за примитивно-буквального отношения к сопроводительным нотным обозначениям мы встречаемся часто с тенденцией противопоставления творческой фантазии интерпретатора «сухому и мертвому» нотному тексту. Слов нет, фактор художественного воображения должен играть огромную роль в процессе творческой интерпретации.

Однако столь же несомненно, что интуитивная и сознательная часть работы подлинных мастеров теснейшим образом связаны между собой, что сама творческая интуиция постоянно должна питаться вдумчивым отношением к каждой малейшей детали текста, вышедшей из-под пера композитора, создающей ощущение непосредственного, ничем не заменимого общения исполнителя с автором произведения. Разумеется, подобное «общение» предусматривает знание особенностей стиля и эпохи, отражающихся в записи произведения.

Необходим также учет предпосылок, породивших то или иное обозначение, теснейшей взаимосвязи их между собой, а также с собственно нотными знаками.

Текст музыкального произведения можно уподобить оптическому прибору, на стеклах которого оказываются порою и помехи, и изъяны, но в целом лишь при его помощи мы в силах проникнуть в глубины авторского замысла. В этом отношении крылатыми кажутся мудрые слова Шарля Мюнша: «Невозможно играть то, что «*между нотами*», не играя того, что написано в нотах».

1.2 Ритмическая фразировка («периодизация»).

Вслед за темпо-ритмом должна быть названа другая, не менее существенная проблема в музыкально-ритмическом воспитании; она сводится к выработке у студента *ощущения смысловой единицы в ритмической организации музыки, понимания ритмической фразы, периода*. При обучении игре на музыкальном инструменте эта проблема должна получить акцентированное развитие.

К содержанию

Действительно, вне выявления ритмических фраз и периодов как относительно завершенных элементов, в целостном метроритмическом орнаменте произведения любые попытки художественной интерпретации этого произведения остались бы, что совершенно очевидно, безуспешными. Поэтому необходимо воспитывать ощущение периода (в том числе и неквадратного строения) в качестве основной структурной ячейки.

Сосредоточивая внимание студента на ритмической фразировке (периодизации), учить их идти в исполнительском поиске от такого фактора, как внутренняя направленность, устремленность метроритмического движения (легкое время - тяжелое, либо наоборот), от ритмической конфигурации музыкальной стопы (ямб, хорей). Тем самым учащийся воспитывается через осознание и «переживание» экспрессивной сущности опорных и неопорных долей в музыке, дающих в слитности своей очертания метроритмического периода; иначе говоря, он приобщается к умению исполнять не «по тактам», а «по фразам», т.е. исходя из музыкально-осмысленных членений формы.

Что касается «тактирования», выражающегося в однообразном, привычном «припадании» на сильную долю такта, то оно, точнее, противодействие ему, поглощает значительную долю усилий музыкальной, особенно фортепианной педагогики.

Ощущение смысловой ритмо-единицы складывается у студента в ходе интерпретации любого художественно-полноценного материала. Чем выше ступень обучения, чем сложнее по своей ритмической организации исполняемое произведение, тем, разумеется, успешнее оформляется, интенсивнее кристаллизуется ощущение ритмической фразы.

1.3. Паузы.

На конфигурации музыкально-ритмических рисунков способны оказывать самое существенное воздействие паузы. Заполняя «проемы» между длительностями, они создают те особые фоновые прослойки, которыми оттеняется, рельефно подсвечивается множество метроритмических орнаментов (обыгрывающих, подчас, именно эти два основных элемента: звук и беззвучие).

Пауза - фактор огромного художественного значения; причем не только в музыке. Так, с точки зрения деятелей театра, она - вершина сценического искусства. Что касается собственно музыкального исполнительства, то здесь пауза - одно из наиболее сильнодействующих выразительных средств.

Отсюда следует вывод: *система музыкально-ритмического воспитания со всей необходимостью должна «вбирать» в себя те специфические моменты, которые связаны с выразительно-смысловой функцией паузы в музыкальном искусстве.*

Исполнительские действия при игре на фортепиано формируют ощущение паузы через интерпретацию, творческое воссоздание звукового образа. Поскольку паузы тоже являются частью музыки и даже порой повышают ее напряженность, поскольку они означают не перерыв в движениях, а подготовку к следующим звукам, исходя из содержания и образно-поэтического строя музыкального контекста. Пауза, особенно в узловых моментах музыкально-драматургического действия, не может не иметь той или иной эмоциональной окраски, - такова общая установка музыкальной педагогики. Отсюда и культивирование в практике того, что можно назвать красноречием исполнительских пауз - «пауз-утверждений», «пауз-раздумий», «пауз-вопросов» и т. д.

Надо уделять огромное внимание смысловому значению пауз, так как во время многих из них, происходит как бы смена эмоциональных состояний, а потому их надо уметь слушать и «актерски» переживать.

Итак, подытоживая вышеизложенное, можно сказать, что исполнение музыки на фортепиано активно воспитывает, разносторонне «упражняет» музыкально-ритмическое чувство, создает естественную, исключительно благоприятную среду для его развития и кристаллизации. Вместе с тем музыкально-инструментальное исполнительство и педагогика располагают в этом отношении и другими дополнительными ресурсами.

1.4. Приёмы и способы воздействия на музыкально-ритмическое сознание учащегося в ходе разучивания произведения

В данном разделе я перечислю те способы и приёмы, которые, на мой взгляд, целесообразно использовать на начальном этапе работы над музыкальным произведением, т.е. при его разучивании.

1) Просчитывание исполняемой музыки

Установлено, что счет музыканта-инструменталиста, представляя собой одну из наиболее распространенных форм двигательного отражения ритмических процессов, ведет к значительному упрочению ритмического чувства, сообщает ему дополнительную и надежную опору. И еще один аргумент в пользу счета: он помогает играющему разобраться в ритмической структуре малознакомой музыки, облегчает соизмерение различных длительностей; он же попутно выявляет метрически опорные доли (что бывает важным для начинающих, недостаточно опытных музыкантов). Короче, «счет имеет неопределимое значение, ибо он развивает и укрепляет чувство ритма лучше, чем что-либо другое...» (И. Гофман. «Фортепианная игра»).

Вместе с тем замечено, что привычка к постоянному, «дежурному» счету чревата и негативными последствиями: на известном этапе она может привести к частичному омертвлению непосредственных, эмоционально окрашенных музыкально-ритмических ощущений. Считать следует «избирательно», по мере необходимости; от громкого счета вслух целесообразно переходить к счету «про себя», затем к одному лишь внутреннему ощущению равномерно пульсирующих временных долей.

2) Начертание «так называемых ритмосхем». Будучи выполнены в виде графических рисунков, где длительности выстраиваются в определенных комбинациях на одной строчке, эти схемы, используемые как вспомогательное средство, дают наглядное конкретное представление о том или ином, сложном для студента метроритмическом узоре.

3) Простукивания-прохлопывания метроритмических структур (либо их относительно сложных частей)

Эти приемы, освобождая студента от исполнительских, двигательных-технических «хлопот», специально акцентируют ритмический момент, чем и оказывают помощь при решении отдельных задач времяизмерительного свойства. Более предпочтительны виды простукивания ритма, которым сопутствует живое ощущение музыки: «...рукой можно отбивать счет, а мелодию напевать»,— советует А. Д. Алексеев в своей «Методике обучения игре на фортепиано».

4) Дирижирование

Дирижуя, учащийся, как правило, с особой живостью, эмоциональной обостренностью реагирует на развертывание музыкальной мысли во времени, интенсивно переживает ее (здесь также играет свою роль тот фактор, что внимание музыканта не отягощено преодолением «технизмов»). Можно рекомендовать студенту поставить ноты на пюпитр и продирижировать произведение от начала до конца — так, как будто играет кто-то другой, воображаемый пианист, а дирижирующий внушает ему свою волю. Этот прием особенно необходим для студентов, не обладающих достаточной способностью «организовать время».

5) Дефекты темпа (ускорения, замедления, неустойчивость в движении вообще), являющиеся довольно распространёнными «типовыми» ученическими недостатками, могут быть частично ликвидированы следующим образом: студент делает искусственную остановку в ходе исполнения произведения, громко и точно просчитывает два-три пустых

К содержанию

такта, а затем вновь возобновляет игру. Выравниванию музыкального движения способствует и такой методический прием, как сопоставление, «стыковка» отдельных фрагментов пьесы («неблагополучных» по темпу в первую очередь) с ее начальными тактами.

6) Музыкально-ритмическое чувство — прежде всего чувство несформировавшееся, недостаточно устойчивое — может обрести необходимое **подкрепление в лице самого педагога.**

Используются следующие приемы и способы деятельности: как совместный счет вслух, применение декламации, иногда «подстукивание» со стороны (дающее ориентир ритмически неупорядоченной игре), легкие мерные похлопывания по плечу музицирующего, разного рода жесты кулачки и т. д. - все эти идущие извне импульсы педагогического воздействия оказываются подчас весьма эффективными, помогают малоискушенному в своем деле исполнителю.

7) К разряду внешних факторов, способных повлиять на музыкально-ритмическое восприятие и сознание учащегося можно отнести также конкретный игровой показ педагога. В одних случаях он, продемонстрировав своего рода эталон, поможет устранить те или иные ритмические погрешности, в других — оживит монотонное, вялое по движению ученическое исполнение и т. д.

8) Наконец, к действенным средствам развития музыкально-ритмической сферы обучающегося принадлежит игра в ансамбле (в фортепианном классе, например, в 4 руки, на двух инструментах). «Чувство... ровности движения приобретается всякой совместной игрой...» - писал Н. А. Римский-Корсаков в работе «О музыкальном образовании», имея в виду ритмически дисциплинирующее, обоюдно корректирующее воздействие ансамблевого музицирования на каждого из партнеров.

Педагогическая ценность этого вида совместного исполнения недостаточно познана, а между тем игра в четыре руки ставит перед исполнителями те же требования, что и ансамблевая игра в других жанрах – инструментальном, вокальном, хоровом. Чтобы стать частью целого, исполнителям-партнерам нужно вслушиваться и вживаться в музыкальный процесс.

Индивидуальное творческое воспроизведение каждой отдельной партии объединяется с другими в объективную общность в отношении агогики, темпо-ритма, динамики и трактовки. При этом затрагиваются и развиваются самые различные способности, такие, как качество звучания и ритмичность исполнения. Значение ритмической точности при игре в четыре руки чрезвычайно велико.

В процессе начального этапа разучивания произведения для ансамбля может помочь метроном, позднее необходимо достичь такой синхронности движений и исполнительских приемов, которые обеспечивают одновременность и согласованность игры.

Что же касается собственно усвоения, «слуховой ассимиляции» ритмических рисунков то тут принципиально важен факт, что **«осознание» метроритмической ткани произведения** происходит непосредственно в ходе его разучивания. Неоднократное восприятие и воспроизведение музыки, ее ритмического орнамента, сотканного в подавляющем большинстве случаев из множества разнохарактерных, отличающихся друг от друга узоров и фигур, ведет к тому, что последние очень хорошо запоминаются сознанием.

По мере продолжения и углубления работы над музыкальным произведением у студента складываются все более яркие и устойчивые представления о содержащихся в данном произведении метроритмических рисунках, фигурах, комбинациях и т.д., что в

К содержанию

итоге и означает упрочение одной из существенных сторон музыкально-ритмического чувства.

Музыкально-ритмическое воспитание как таковое в значительной своей части сводится к усвоению и слуховой переработке конкретных типов и разновидностей метроритмических рисунков, фигур, комбинаций. Последнее, как известно, предъявляет своеобразные и обычно весьма сложные требования к студенту в связи с явлениями полиритмии и полиметрии.

Отсюда явствует, что *узнавание и последующее закрепление в слуховом опыте возможно большей и разной по составу суммы метроритмических рисунков и фигур* – существенный момент в формировании и дальнейшем развитии музыкально-ритмического чувства.

Раздел 2.

Элементарное ритмическое воспитание на начальном этапе обучения

Одна из основных задач музыкальной педагогики - воспитание и развитие творческих способностей, выявление внутреннего творческого потенциала. Начало процесса музыкально-ритмического воспитания приходится на решение задач, связанных с развитием элементарного, первичного чувства ритма.

Музыка и движение такие же взаимосвязанные понятия, как звук и его ритмическая организация.

Ритм, пульсация, движение, действие – по сути своей характеристики одного и того же. В течение не одного десятка лет педагоги используют движение как средство музыкального развития. В прогрессивных педагогических системах музыкального воспитания движению отводилось особое место, так как музыканты признавали за ним возможность не только совершенствовать тело, но и развивать духовный мир человека. Для целостного восприятия музыки необходим ритм. Если у человека с детства не развито чувство ритма, он будет неполноценно воспринимать музыку, т.е. у него будет страдать «музыкальная культура».

Именно *ритм – один из важнейших начал, организующих волю*. Он мобилизует все имеющиеся у студента ресурсы на выполнение поставленной задачи. Метрическая устойчивость и ритмическая гибкость зависит от природных данных и от степени умения педагога воспитать в нём эту ритмическую гибкость

Лучше всего, начинать занятия на основе того музыкального репертуара, который все знают с детства, со знакомых мелодий и народных песен. Вначале закрепляется понятие об основных ритмических величинах: о четверти, восьмой, половине. Постепенно продвигаясь вперед, ощущение этих длительностей связываются с их названием и изображением, т.е. с нотами.

В песенном репертуаре и специальных упражнениях надо избегать таких ритмических трудностей, которые не были достаточно подготовлены. Развитию ритмического чувства способствует заинтересованность обучающихся, успешное выполнение заданий.

Для развития у студентов чувства метра (равного биения) можно использовать всякое равномерное движение: хождение под песню, под инструментальную музыку, (большую помощь оказывает изучение народно-сценического танца). В процессе исполнения инструментальных произведений, решается задача - понимания темпа, ощущение ударений, которые ими особенно хорошо ощущаются.

В некоторых песнях и инструментальных пьесах моторного игрового характера ритм воспринимается студентом даже ярче, чем мелодия или гармония.

Непосредственно работа по осознанию ритмических величин может начинаться только тогда, когда одновременно ведётся работа по воспитанию внутреннего слуха и студенты хорошо различают длительности – четверти и восьмые. В брошюре композитора

К содержанию

3. Коган «333 упражнения для чтения» можно найти замечательный материал на подобную работу.

Длительность «четверть» можно дать в обозначении слогом «та». Наименование «та» полезно потому, что в дальнейшем проводятся упражнения в различных ритмических соотношениях.

Следующая задача – дать понятие «четверти» в ее соотношении с другими длительностями. Длительность «восьмая» уже встречалась в песнях, усвоенных по слуху. Ученики выполняли ритмические комбинации четвертей с восьмыми еще без введения их «имен». Когда мы подходим к осознанию величины «восьмая» и вводим ее обозначение в запись, мы одновременно даем ее и в обозначении «ритмическим словом» - «ти-ти». Вначале новая длительность восьмая появляется в музыкальном материале только как пара, соответствующая одной четверти: «ти-ти» = «та».

Когда студенты познакомятся с основными ритмами народных песен, достаточно поупражняются в их воспроизведении, можно начинать работать над другими ритмическими заданиями в 4–8 тактов.

Для ощущения и осознания четвертной паузы можно также использовать хорошо известные песни. Естественно, что осознание паузы только в пении недостаточно, следует ритмическую фигуру с паузой прохлопать.

Интересным приемом для воспитания ритма является использование вопросов-ответов: педагог задает «ритмический вопрос», студент ищет «ритмический ответ» (позже можно и наоборот). Первую и вторую часть ритмического ряда (вопрос-ответ) хорошо давать на инструменте в разных регистрах.

Объяснение последующих длительностей и соответствующих им пауз проводится аналогичным путем. Педагог выбирает популярные песни, где встречаются новые длительности или паузы, и студенты осваивают их с помощью прохлопывания, пропевая вслух, «про себя» и т.д.

Надо отметить, что ритм как выразительное средство музыки воспринимается с особым интересом. Это более всего заметно при исполнении песенных, плясовых, игровых пьес. В лучшей фортепианной литературе так выпукло ощущается ритмическая жизнь музыкального произведения, что чаще всего именно через ритм ярко воспринимается образное содержание в целом.

Подобно тому, как живая мелодическая интонация может интерпретироваться лишь в связи с образностью мелодии, живой ритм находит своё индивидуально-характерное воплощение в различных по жанру, форме, фактуре, ритмическому рисунку произведениях, в том числе и легчайших, разучиваемых в начальном периоде обучения.

В этом разделе хотелось бы привести конкретные ***приёмы и способы, которые используются на занятиях для воспитания чувства ритма:***

В статье «О развитии творческих способностей ученика» известный педагог-новатор М.Н.Барина отмечает: «Чувство ритма должно быть воспитано на слуховом, а не на зрительном восприятии. Сначала студент приучается слухом различать разнообразие ритмических фигур. Только тогда, когда разновидности ритмических формул будут освоены и легко восприниматься на слух, можно объяснять правила записи ритма – объяснять размер, такт, группировки.

Воспитанием ритма также является внедрение в музыкальное сознание основ ритмического порядка, равновесие и разнообразие ритма в музыке».

В работе по развитию ритма с начинающими, наряду с «прохлопыванием» и «просчитыванием», весьма полезным и, главное, результативным, является ***декламационный метод обучения.***

В работе используются стихотворные тексты, что позволяет усилить воздействие на ученика при параллельном включении слуха, речи и движения. Их основой является слово со своим ритмом и эмоциональным содержанием.

К содержанию

На первых этапах работы при подборе стихотворных текстов необходимо учитывать, что стихи должны быть с устойчивой ритмикой, т.е. однообразным распределением ударных слогов в строфе, состоять из достаточно коротких фраз, где чётко прослушивается метрический пульс.

Чёткость в произношении стихотворения благотворно влияет на игру, что даёт возможность быстро добиваться ровности в исполнении и способствует развитию ритмического чувства. Используя с первых уроков метод декламации, педагог воспитывает в студентах ощущение периода, т.е. умение исполнять не по тактам, а по фразам. Ф.Лист учил: «...фразировать мелодию по периодам, подчиняя счёт тактовых частей счёту ритмических тактов, подобно тому, как поэт считает не слоги, а строфы».

От занятия к занятию задания постепенно усложняются, так как вводится понятие «пауза» - молчание в музыке. Студенту следует объяснить, что паузы являются частью музыки. Они означают не остановку в движении, а подготовку к следующему звуку

В дальнейшем, при разучивании упражнений и песен студент знакомится с другими длительностями нот и соответствующими им паузами.

Так же этот навык вырабатывается на материале простейших номеров фортепианной азбуки, с которых открывает свой путь в обучении любой начинающий пианист и требует от ученика, говоря словами Г.П.Прокофьева, «Неуклонно выдерживать метрическую точность при игре различных упражнений».

Периоду первоначального воспитания чувства ритма, принадлежит весьма существенная роль.

Именно в этот период определяются дальнейшие перспективы обучения музыке, оказывается подчас решающее влияние на всю «ритмическую будущность» студента. Не освоив азов ритмической грамоты, не овладев необходимыми при этом умениями и навыками, студент-музыкант, не сможет в дальнейшем двигаться по восходящей линии.

Раздел 3.

Методические условия реализации развивающего потенциала ансамблевого музицирования

Проблема соотношения обучения и развития - одна из актуальнейших в современной педагогике. Эффективность обучения измеряется количеством и качеством приобретенных знаний, а эффективность развития – уровнем, которого достигают способности учащихся. Получается, что обучение и развитие - категории разные. Обучение признается ведущей движущей силой психического развития обучающегося, становление у него всей совокупности качеств личности.

Еще выдающийся педагог К. Д. Ушинский ратовал за то, чтобы обучение было развивающим. В трудах отечественных психологов Л.С. Выгодского, Д. Б. Эльконина, Н. А. Менчинской, Л. В. Занкова концепция развивающего обучения предстает, как система диалектически взаимосвязанных сторон одного процесса.

Постановка учебной задачи, ее совместное со студентами решение и организация оценки найденного способа действия, - таковы три составляющие развивающего обучения.

По мнению Л.С. Выгодского, развивающее обучение должно происходить в так называемой «зоне ближайшего развития». Определить внешние границы, отличить ее от актуальной и недоступной зоны – задача, которая решается, чаще всего на интуитивном уровне, зависящем от опыта и мастерства педагога. Если обучение опережает актуальный уровень и призывает к активности, оно удовлетворяет потребность студента в познании, доставляет ему радость, переживается, как увлекательное занятие. При этом ориентация на завтрашний день определяет необходимость опоры на помощь, сотрудничество педагога.

Центральный для всей психологии момент - возможность подниматься в сотрудничестве на высшую интеллектуальную ступень, возможность перехода от того,

К содержанию

что студент умеет, к тому, чего он не умеет. В сфере учения вовлекаются не только интеллект студента, но и эмоции, стремления, волевые качества.

В условиях развивающего обучения педагог организует деятельность студентов, направленную на поиск способа решения, возникающей перед ними задачи поискового творческого типа. Вообще, в современной психолого-педагогической науке *творчество* считается понятием условным, оно, может выражаться не только в создании принципиально нового, не существовавшего ранее, но и в открытии относительно нового.

В последние годы в современной музыкальной педагогике стали актуальным *концепция развивающего обучения* и проблема соотношения обучения и развития. На первый план выдвигается задача - интенсивное, всестороннее музыкально-художественное развитие способностей.

Блестящие образцы развивающей педагогики представляют собой творчество мастеров русской фортепианной школы А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов, В. И. Сафонова, А. Н. Есиповой, Н. С. Зверева, Ф. М. Блуменфельда, К. Н. Игумнова, Г. Г. Нейгауза, Л. В. Николаева, А. Б. Гольденвейзера и др.

С точки зрения специалистов-музыкантов Г. М. Цыпина, Л. А. Баренбойма идея развивающего обучения положительно сказывается на формировании музыкально-исполнительских качеств. По их мнению, задача педагога - добиться максимально высоко развивающего эффекта в занятиях со студентами.

Известно, что педагогические воздействия опережают, стимулируют, направляют и ускоряют развитие наследственных данных личности. В технологии развивающего обучения обучающемуся студенту отводится роль самостоятельного субъекта педагогического воздействия, тем более, что, непосредственно воздействуя на его эмоциональную и нравственную сферу, музыкальное искусство способствует формированию творчески мыслящей духовно богатой личности.

Развивающее обучение невозможно представить без *педагогике сотрудничества*.

Основная идея педагогики сотрудничества заключается в *изменении характера отношений учителя и ученика*. Для нее типична установка на открытость общения с учащимися, принятие любого из них таким, какой он есть на самом деле, со всеми его сильными и слабыми сторонами. Учебная деятельность студента должна стимулироваться не только посредством интересного учебного материала и разнообразных методов его преподавания, но и характером отношений, которые утверждает педагог в процессе обучения. Естественно, в атмосфере любви, доброжелательности, доверия, сопереживания, уважения, студент легко и охотно примет любую учебно-познавательную задачу.

Учитывая тот факт, что демократизация межличностного общения является благодатной средой развития основных психологических свойств обучаемого, преподаватель должен создавать ситуации, в которой ученик сам и с удовольствием включается в преодоление возникающих перед ним трудностей.

Таким образом, связь между проблемами развивающего обучения и сотрудиических отношений самая тесная, а реализацию принципов педагогики сотрудничества можно рассматривать как одно из важнейших условий достижения развивающего эффекта в обучении. И, наоборот, атмосфера содружества учителя и ученика способна установиться лишь тогда, когда развитие выдвигается в качестве специальной цели педагогической деятельности.

Ансамблевое музицирование - это не только одна из наилучших форм сотрудничества между педагогом и учеником, которая приносит ни с чем несравнимую радость совместного творчества, но и форма деятельности, способствующая реализации принципов развивающего обучения. Следует сказать, что игра на фортепиано в 4 руки – это вид совместного музицирования, которым занимались во все времена при каждом удобном случае, и на любом уровне владения инструментом занимаются и поныне.

В чём же заключаются основные задачи ансамблевого музицирования?:

К содержанию

- приобретение навыков совместного исполнительства;
- развитие специфических способностей музыканта: музыкального слуха, памяти, ритмического чувства, двигательных навыков;
- расширение музыкального кругозора за счет интенсивного притока богатой и разнохарактерной информации;
- воспитание и формирование художественного вкуса;
- воспитание слухового контроля;
- ансамблевая игра может быть включена в различные виды деятельности студентов: импровизацию, чтение с листа, подбор по слуху. Это еще больше повышает ее развивающий потенциал.

Следует отметить, что исключительно широкими развивающими возможностями обладает сама литература, точнее, учебно-педагогический репертуар для игры на фортепиано в 4 руки, систематическое овладение которым, - есть демонстрация множества самых различных художественно-стилевых явлений.

Обобщив всё вышеизложенное можно сделать вывод:

Такой вид совместной деятельности, как ансамблевое музицирование обладает огромным развивающим потенциалом, способствует созданию атмосферы увлечённости, в основе которой лежат доверительные, наполненные положительными эмоциями, отношения между учителем и учеником.

3.1. Педагогические возможности фортепианного ансамбля в контексте общего музыкального развития студентов как важнейшего фактора ритмического воспитания.

Музыкальное развитие - многогранный сложный процесс, одна из важнейших сторон которого связана с развитием комплекса специальных способностей: музыкальный слух, чувство музыкального ритма, музыкальная память. По-моему мнению, именно фортепианное исполнительство обладает особо богатым потенциалом в отношении музыкального развития обучающегося.

Не менее существенны в плане музыкального развития и те внутренние сдвиги, которые совершаются в сфере профессионального мышления художественного сознания обучающегося.

Игра в ансамбле на сегодняшний день – наиболее *эффективный способ развития* интеллектуального и творческого потенциала студентов, эмоциональной сферы их музыкального восприятия, воспитания навыков аккомпанемента, повышения уровня музыкально-исполнительского мастерства. Все эти качества замечательным образом способствуют решению глобальной задачи педагогики - формирование творчески активной, всесторонне развитой личности.

В силу каких причин совместное музицирование оказывается способным стимулировать музыкальное развитие студентов?

1. Ансамблевая игра представляет собой форму деятельности, открывающую самые благоприятные возможности для всестороннего и широкого ознакомления с музыкальной литературой: перед музыкантом проходят произведения различных художественных стилей исторических эпох. Ансамблевая игра - постоянная и быстрая смена новых музыкальных впечатлений и открытий, интенсивный приток богатой и разнохарактерной музыкальной информации.

2. Обеспечивая непрерывное поступление свежих и разнообразных впечатлений, переживаний, ансамблевое музицирование способствует развитию центра музыкальности - эмоциональной отзывчивости на музыку. Накопление запаса ярких многочисленных слуховых представлений стимулирует художественное воображение.

3. Игра в ансамбле как нельзя лучше дисциплинирует ритмику, совершенствует умение читать с листа, является незаменимой с точки зрения выработки технических навыков и умений, необходимых для сольного исполнения.

К содержанию

Ансамблевое музицирование способствует интенсивному развитию и других специфических способностей учащегося-музыканта: музыкального слуха, памяти, и, конечно же, двигательного-моторных технических навыков и ритмического чувства.

Роль ансамблевого музицирования как одного *из эффективных способов развития ритмического чувства.*

Начинающий пианист, когда он исполняет самые простые ансамбли, вырабатывает ряд игровых приемов и навыков, которые относятся к процессам развития чувства ритма.

Важнейший из этих навыков - *воспроизведение равномерной последовательности одинаковых длительностей.* Чувство ровности движения приобретается всякой совместной игрой - писал Н А Римский-Корсаков в работе «О музыкальном образовании», имея в виду ритмически дисциплинирующее, свободно корректирующее воздействие ансамблевого музицирования на каждого из партнеров. Играя вместе с педагогом, ученик находится в определенных метроритмических рамках. Необходимость держать свой ритм, делает усвоение различных ритмических фигур более органичным. Не секрет, что иногда учащиеся исполняют пьесы со значительными темповыми отклонениями, что может деформировать верное ощущение первоначального движения.

Исполнение любой музыки сопровождается веской акцентировкой при игре. Игра на фортепиано, проникнутая разнохарактерной и рельефной акцентировкой, оказывает воздействие на акцентную сторону музыкально-ритмического комплекса.

Следует подчеркнуть *важный момент: игра в ансамбле -действенное средство развития чувства ритма в первую очередь у начинающих пианистов.*

«Чувство ... ровности движения приобретается всякой совместной игрой...» - писал Н.А.Римский-Корсаков в работе «О музыкальном образовании». С самых первых упражнений и песенок ученик должен слышать аккомпанемент учителя, гармоническое сопровождение к исполняемой им мелодии. Это даёт ученику лучше почувствовать форму и содержание своей мелодии, приучает его играть ритмично. При игре в четыре руки, как известно, достигается синхронность движения, одновременность и согласованность игры.

Итак, понятно, что в ансамблевом музицировании ученик всегда находится в каких-то определённых метроритмических рамках. Необходимость «держать» свой ритм делает усвоение различных ритмических фигур более ограниченным. Не секрет, что иногда студенты исполняют пьесы со значительными темповыми отклонениями, что может деформировать верное ощущение первоначального движения. Ансамблевая игра не только даёт педагогу возможность диктовать правильный темп, но и формирует у студента «верное» темпоощущение, вырабатывает необходимость найти наиболее выразительный ритм, добиться точности и чёткости ритмического рисунка. Определение темпа зависит от выбранной совместно единой ритмической единицы (формулы общего движения). Эта формула имеет при игре в ансамбле большое значение, т.к. подчиняет частное целому и способствует созданию у партнёров единого темпа. Естественно, что от исполнителей требуется, в первую очередь, синхронность исполнения, метро-ритмическая устойчивость, яркость ритмического воображения, умение представить не только свою партию, но и другую, слышать друг друга.

При ансамблевой игре партнеры должны определить темп, еще не начав совместного исполнения. В ансамбле темпо-ритм должен быть коллективным. При всей строгости он должен быть естественным и органичным. Отсутствие ритмической устойчивости часто связано со свойственной тенденцией к ускорению. Обычно это происходит при нарастании силы звучности - эмоциональное возбуждение учащает ритмический пульс в стремительных пассажах, когда не опытному пианисту начинает казаться, что он скользит по наклонной плоскости, а также в сложных для исполнения местах, технические трудности вызывают желание, возможно скорее проскочить «опасные такты».

Следует отметить, что чувство метрической пульсации, подчёркивание начальных долей такта, в ансамблевом исполнении проявляется особо ярко.

К содержанию

В условиях совместных занятий возникают также все благоприятные возможности для исправления индивидуальных погрешностей исполнения - свобода музыкально - ритмического движения, *rubato*, агогика (кстати, игру *rubato* нельзя механически перенять, она познается только в личном художественном опыте).

При объединении в дуэте двух пианистов, возникшее *accelerando*, развивается с неумолимостью цепкой реакции и увлекает партнеров к неизбежной катастрофе. Если же этот недостаток присущ только одному из участников, то второй оказывается как бы корректором. Понятно, что многие динамические и агогические трудности легче преодолеваются под исполнительским влиянием учителя, который непосредственно вовлекает студента в ускорение и замедление музыкального движения.

Далее, общая система музыкально-ритмического воспитания должна вбирать в себя те специфические моменты, которые связаны с выразительно-смысловой *функцией пауз* в музыкальном искусстве. Особо нужно следить, чтобы паузы воспринимались студентами в виде естественного компонента музыкальной структуры, а не как механическая или внезапная остановка. В ансамблевом исполнении нередко приходится сталкиваться с моментами отсчета длительных пауз. Простой и эффективный способ при этом - поиграть звучащую у партнера музыку.

Занимаясь каким-либо видом деятельности, неважно какой, одновременно с образовательными задачами, педагог должен заниматься ещё и воспитанием личностных качеств студента.

Ансамблевое музицирование воспитывает чувство коллективизма: учит слушать партнера, учит музыкальному мышлению, искусству вести диалог с партнером, т. е. понимать друг друга, уметь вовремя подавать реплики и вовремя уступать. Если это искусство в процессе обучения постигается музыкантом, то можно надеяться, что он успешно освоит специфику игры и на инструменте. Если говорить конкретно о фортепиано, то в отличие от других видов совместной игры, фортепианный дуэт объединяет исполнителей одной и той же специальности, что в значительной степени облегчает их взаимопонимание.

Итак, ансамблевое музицирование - это не только одна из наилучших форм сотрудничества между педагогом и учеником, которая приносит ни с чем не сравнимую радость совместного творчества, но и такая форма деятельности, которая наилучшим образом способствует реализации принципов развивающего обучения.

Можно порекомендовать сборники: Геталовой «В музыку с радостью» или «Путь к музицированию» Баренбойма и др. В них даны очень простые и симпатичные пьески вместе с великолепным аккомпанементом.

Главное – заниматься музицированием постоянно, на каждом занятии разбирать новую пьесу, чтобы у студента «проснулся» интерес к самостоятельному изучению исполнительского репертуара.

Заключение

Современный уровень развития общества, совершенствование производства, скорость изменения его технологической и материально – технической базы ставят перед системой образования задачу формирования творческой, инициативной, всесторонне развитой, социально-активной, конкурентоспособной личности.

Если говорить конкретно о музыкальном воспитании, то, к перечисленным задачам можно добавить:

- развитие музыкальных и творческих способностей (с учётом возможностей каждого) посредством различных видов музыкальной деятельности;
- формирование музыкальной культуры, способствующее формированию общей духовной культуры.

Как показывает музыкальная практика - неразвивающихся способностей в природе не существует и существовать не может, так как способность каждого человека к

К содержанию

творческой самореализации предопределена самой природой. Известный психолог Б.М. Теплов утверждал, что само понятие способности — понятие «динамическое». По мнению выдающегося физиолога И.П. Павлов «Ничто в сфере высшей нервной деятельности не остается неподвижным, неподатливым, а все всегда может быть достигнуто, изменяться к лучшему, лишь бы были осуществлены соответствующие условия»

Следовательно, нет студентов, не способных к творчеству – есть проблема упущенных возможностей, т.е. ускользания от внимания взрослых (педагогов, родителей) момента проявления тех или иных способностей.

Задача преподавателя как раз и заключается в том, чтобы выявить внутренний потенциал и творческие возможности каждого студента, использовать весь «арсенал» средств и методов педагогического воздействия и, в конечном итоге - дарить им радость общения с самым удивительным, самым прекрасным из всех видов искусств - МУЗЫКОЙ.

Много лет я совмещаю работу преподавателя фортепиано с концертмейстерской деятельностью, поэтому лично для меня, тематика данной методической работы представляет особую заинтересованность. Я считаю, что преподаватель фортепиано, и концертмейстер должны обладать абсолютным чувством ритма, иначе невозможно сформировать его у своих учеников, а концертмейстеру никогда не стать достойной частью ансамбля. Хотя, конечно, интуиция, - как важнейшая способность, на первых порах преподавания может играть главенствующую роль, как в работе преподавателя, так и в работе концертмейстера, но с опытом я пришла к выводу, что без научно-обоснованных знаний в области музыкознания, музыкальной психологии, музыкальной педагогики достичь значимого результата невозможно.

К сожалению, литературы по вопросам, связанным с инновациями в области музыки, применением современных технических средств не так много, в связи с этим возникает необходимость, опираясь на уже имеющийся методический материал и дидактическую базу, обогащать их собственными «наработками» и инновациями, приняв за основу собственный педагогический опыт. Хотя я далеко не сторонник консервативной методики, тем не менее, в некоторых случаях мысль, что «всё новое – это хорошо забытое старое» бывает актуальной.

Исследовав пути формирования музыкально-ритмической способности, я пришла к выводу, что в общем контексте обще-музыкального развития, чувство ритма - это такая музыкальная способность, без которой практически невозможна вообще никакая музыкальная деятельность. Если перевести проблему воспитания ритма в числовое выражение, то – это проблема сотых и тысячных долей секунды.

Можно сказать еще острее: отклонения от истины на сотую долю секунды часто бывают гораздо более тяжелыми нарушениями ритма, чем отклонения на целые секунды, поэтому заниматься вопросами формирования ритмической способности надо целенаправленно и постоянно.

Список использованных источников

1. Азаров Ю.П. Искусство воспитывать. М., 1979.
2. Алексеев М.А. и др. О механической координации движений //Вопросы психологии// 1965. №5.
3. Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музгиз, 1979.
4. Баренбойм, Л.А. Путь к музицированию. М., 1974.
5. Баринаева М.Н. О развитии творческих способностей ученика. М., 1983.
6. Баренбойм Л.А. За полвека / Очерки. Статьи. Материалы. – Л., 1989.
7. Бирзкопс Я.Я. Творческая деятельность как средство формирования фортепиано - исполнительских качеств; Автореф. дисс. канд. пед. наук, М., 1979.
8. Венгер Л.А. Педагогика способностей. М., 1973.
9. Ветлугина, Н.А. Музыкальное развитие ребёнка. М., 1978.

К содержанию

10. Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 4. М., 1Милич, Б. Воспитание ученика – пианиста. К.: Музична Украина. 1997.
11. Давыдов В.В. Проблемы развивающего обучения. М., 1986.
12. Далькроз. Музыка, ритмика и толпа.- «Жизнь искусства», 1924, № 1-13.
13. Кононова Н. Г. Музыкально-дидактические игры. – М.; Просвещение, 1982.
14. Князева М.М. Опыт музыкального воспитания за рубежом //Эстетическое воспитание в современном мире. Теория и практика эстетического воспитания за рубежом. – М.; 1991.
15. Михайлова М.А. Развитие музыкальных способностей детей. Ярославль. Академия развития, 1997.
16. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Муз. 1981.
17. Осеннева М.С., Безбородова Л.А. Методика музыкального воспитания младших школьников. – М.; Издательский центр «Академия», 2001.
18. Панкевич Р.В. Музыкально-эстетическое образование в социокультурном развитии личности. Екатеринбург, 2001., т.6.
19. Руднева С.д., Фиш Э.М. Ритмика музыкальных движений. – М.,1972.
20. Спасская Н.А. О формировании пианиста-исполнителя. // Научно-методические записки Уральской консерватории Свердловск, Вып.6. 1970.
21. Смирнова, Т.И. Интенсивный курс. М.: Изд. ЦСДК. 2003.
22. Соколова, Н. Ребёнок за роялем. М.: Муз. 1981.
23. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей. М., 1978.

Тыщенко Е.С.

Изучение исполнительского стиля аутентичного певца вторичной зоны заселения. Методическая разработка

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Введение

Изучение личности, исполнительской психологии аутентичного певца вторичной зоны заселения является уникальной возможностью для осознания в теоретическом плане музыкального мышления носителя определенной песенной традиции, подвергнутой изменению со сменой десятка поколений, а главное – сменой места жительства. Данной теме уже посвящены работы многих исследователей, но они рассматривали народных исполнителей в каком-то определенном ракурсе, не применяя комплексного подхода к анализу одного конкретного исполнителя. Поэтому данная тема является **актуальной**.

Основная **проблема**, на решение которой направлена методическая разработка – это выявление в исполнительском стиле аутентичного исполнителя особенностей его личности, психологии, музыкального мышления, комплекса философских и эстетических координат и проявления их в песенном творчестве.

Методический материал разработан с учетом локальной традиции переселенцев русских сел Башкирии и предлагает рассмотреть исполнительский стиль аутентичного певца на примере одного конкретного человека – носителя уральской песенной традиции.

В разработке последовательно освещаются несколько вопросов:

- Актуальность изучения данной проблематики и новизна заявленной темы;
- История изучения исполнительского стиля аутентичных исполнителей в работах ведущих этномузыкологов;
- Исполнительский стиль аутентичного исполнителя вторичной зоны заселения.

Новизна заявленной темы заключается в том, что в качестве объекта выступает конкретный русский аутентичный исполнитель вторичной зоны заселения; изучение личности носителя традиции проводится комплексно, начиная музыкального мышления исполнителя. Все это вносит определенный вклад в изучение песенного музыкального мышления народных исполнителей.

К содержанию

Цель работы – выявить основные парадигмы музыкального мышления аутентичного исполнителя посредством комплексного подхода к его изучению.

Объект исследования – особенности личности певца – аутентичного исполнителя вторичной зоны заселения.

Предмет исследования – песенный фольклорный материал русской переселенки из Башкирской АССР в г. Артемовский Свердловской областей.

Данная методическая разработка составлена в соответствии с требованиями ФГОС СПО по специальности 51.02.01 «Народное художественное творчество» (вид: Этнохудожественное творчество),

Содержание разработки предназначено для преподавателей и студентов средних специальных учебных заведений, а также для всех любителей русской традиционной культуры. Для реализации разработки по данной теме, необходимо её применение на теоретических занятиях по специальным дисциплинам в средних специальных учебных заведениях регионов, где бытуют песенные традиции вторичных зон заселения.

Изучение исполнительского стиля аутентичного певца вторичной зоны заселения

1. История изучения исполнительского стиля аутентичного певца в работах ведущих этномузыкологов

Данной теме уже посвящены работы Л.Л. Христансена, В.М. Щурова, О.Е. Озаровской и многих др., но исследователи рассматривали народных исполнителей в каком-то определенном ракурсе, не применяя комплексного подхода к анализу одного конкретного исполнителя.

Само внимание к народным певцам и инструменталистам было постоянным, даже до применения звукозаписывающей аппаратуры. Например, издания о таких русских исполнителях, как П.Г. Ярков, И.А. Федосова, Т.Г. Рябинин, А.И. Глинкина, М.Д. Кривополенова, В.П. Щеголёнок и др. В то же время такие специальные публикации, посвященные песенному репертуару *одного* носителя традиции, были единичными. Во второй половине XX века проблема аутентичных исполнителей более характерна для исследователей инструментальных традиций устного профессионализма – И.В. Мациевского и А.В. Ромодина.

В последнее десятилетие внимание к творческой личности народного исполнителя усилилось и именно с точки зрения комплексности. В пример можно привести книгу саратовского исследователя И.Л. Егоровой о профессиональной русской народной исполнительнице Л.А. Руслановой, где характеризуется ее исполнительский стиль манера пения, вокальные приемы. Впервые именно в этой работе создан полноценный подход к изучению исполнительского стиля народного исполнителя. Истоки исполнительского стиля Руслановой рассматриваются по нескольким аспектам: жизненный путь, саратовскую манеру пения, жанрово-стилевые и тематические особенности материала, художественное осмысление музыкально-поэтического текста песен, исполнительскую интерпретацию методов, вариантный метод интерпретации, также дает определение исполнительскому стилю саратовской певицы [23, 157]. Однако следует подчеркнуть, что методика разрабатывалась конкретно для исследования стиля Лидии Руслановой – носителя традиции именно «русского песенного *профессионального* исполнительства XX века» [23; 4], что требует критичной оценки при исследовании «аутентичных» певцов.

Следует отметить, что приведенные выше работы сосредоточены на носителях традиции первичной зоны заселения.

2. Исполнительский стиль аутентичного исполнителя вторичной зоны заселения

Обращение к творчеству уральской аутентичной певицы, как и в любой другой работе, посвященной вторичным зонам заселения, предполагает на начальном этапе исследования выявление уровня сохранности первичной песенной традиции исполнителя

К содержанию

через прослеживание маршрута переселения его предков. Т.е. обобщение рассказов информатора со сведениями из исторических источников о переселенческих потоках на определенной местности, благодаря чему и выстраивается впоследствии путь сохранности или же трансформации определенного песенного стиля конкретного носителя традиции.

Данная исполнительница – *Попова (Халявина) Екатерина Григорьевна (1933 г.р.)*, которая проживает в городе Артемовский Свердловской области с 1956г., интересна тем, что после частых переселений в детском и в юношеском возрасте, после проживания более 50 лет в горнозаводской среде сохранила традиционную культуру своих предков, проживающих долгое время в русском селе Римино Башкирской АССР.

Не смотря на пестрое и разновременное заселение Урала, исходя из своих полевых записей 2009-2015 гг., проведенных с информатором, и исторических источников можно воссоздать маршрут переселения предков исполнительницы, которые несколько раз переезжали с места на место на одной территории, (как и сама информатор), относившейся в разное время к разным губерниям Уральского региона: от поселка Егоршино Свердловской области – места нахождения исследуемого носителя традиции, через село на станции Щучье озеро, село Аскино и деревню Римино Аскинского района Башкирской АССР, Осинский уезд Пермской губернии, до их предположительного первичного места проживания – Северные земли России (Новгород), Центр или Среднее Поволжье (Нижний Новгород).

По рассказам Екатерины Григорьевны ее родители были из простых крестьянских семей русских деревень Башкирии, находившихся по соседству – Першино и Римино. На момент рождения исполнительницы семья Поповых проживала в Римино. В связи с жизненными обстоятельствами несколько раз они были вынуждены сменить место жительства: в 1945 году из деревни Римино в село Аскино, и в 1948 году в село на станции Щучье Озеро.

После войны в 50-е годы XX века *«были только трудодни, нечем было жить»* [по словам рассказчика]. Из-за нехватки денег многие уезжали работать в шахтах («копях»). В Егоршино (в настоящее время – г. Артёмовский Свердловской области) велась добыча угля, были не плохие заработки. Многие переезжали целыми семьями. Жили рядом с шахтами в бараках, постепенно обзаводились домами. По этой же причине, в 1956 году после свадьбы Екатерина Григорьевна вместе с супругом переехала в село Егоршино, где они и проживают до сих пор.

О существовании вышеупомянутых деревень Римино и Першино Аскинского района Башкирской АССР, в настоящее время уже не существующих, в исторических источниках остались только краткие упоминания в переписи населения 1925 года [6; 62], в которой указано, что население состоит преимущественно из русских. (Так же исполнительница утверждает, что предки ее родителей проживали в этих местах «всегда».) Из истории Аскинского района говорится, что *«Начало заселению местности, где расположено с. Аскино, положили переселенцы Осинского уезда Пермской губернии. К основным переселенческим потокам с севера ближе к концу XVI в. – началу XVII в. прибавились русские переселенцы из центральных и южных регионов России»*[1] [Примечание № 1, 2].

В XVIII-XIX вв. появились исследования по истории заселения русскими территории Урала таких ученых как П. И. Рычков, В. М. Черемшанский, М. К. Любавский, Б. Э. Нольде. В середине XX века началось работа по изучению этнической культуры русских в работах Н. П. Колпаковой, Э. В. Померанцевой, З. П. Здобновой, И. Е. Карпухина, Б. Г. Ахмедшина, Л. И. Брянцевой, М. Г. Рахимкула и др. Одними из последних публикаций фольклора русского населения Башкирии являются такие работы, как диссертация на тему «Традиционный обрядовый фольклор русских горнозаводских сел Башкирии» С. А. Моисеевой (Уфа, 2006г.) «Этнографические исследования русского населения Башкортостана» Галиевой Ф.Г. (Уфа, 2012).

К содержанию

Собирание и публикация фольклора русского населения Башкирии начались с 1938 года под руководством Н. П. Колпаковой. Данную работу в 40-60е гг. XX века продолжили Э. В. Померанцева, Л. И. Брянцева, выпустив ряд статей. Значительным вкладом в исследовании русской свадьбы Башкортостана является монография И. Е. Карпухина «Русская свадьба в Башкортостане (состояние, поэтика, межэтнические взаимосвязи)», вышедшая в 1999 году. Автор не только рассматривает драматургическую, поэтическую, этнографическую составляющие русской свадьбы, но и уровень сохранности свадебного фольклора в настоящее время на данной территории в полиэтнической среде.

На данный момент исследования по вопросу обрядового фольклора русских Башкирии, в том числе и свадьбы, продолжаются в Университетах Южного Урала. (Например, диссертация на тему «Традиционный обрядовый фольклор русских горнозаводских сел Башкирии» С. А. Моисеевой, 2006г.).

Известный фольклорист, музыковед Калужникова Т. В. во вступительной статье своего труда «Причитания и песни традиционной уральской свадьбы» дает обобщение данных исследований по заселению Уральских земель [7; 6]. Она выделяет в среднеуральской традиции три локальные разновидности, которые характерны для разных территориальных зон Среднего Урала. Регион, соединяющий границы Свердловской, Пермской областями и Башкирией, называет юго-западным. *«На становление юго-западной ветви традиционной музыкальной культуры Среднего Урала, имеющей, как и горнозаводская, «очаговый» характер, влияют более высокий, чем в центральной зоне, процент переселенцев из среднерусских губерний и Поволжья (среди них старообрядцы и приверженцы официальной православной церкви), а также относительно компактное проживание представителей различных этносов (наряду с русскими, составляющими большинство, – татары, башкиры, марийцы, удмурты). В силу этого при сохранении в местном песнетворчестве севернорусской основы ему свойственны также элементы культур Средней России и Поволжья».* [5; 26–27]

Территориальное отношение предков Екатерины Григорьевны Поповой к северному и центральному регионам России, а так же к Поволжью, подтверждается и в ее исполнительском стиле, прослеживается в ряде характерных черт уральского диалекта и манеры пения: *Основные характерные особенности ее исполнения:*

1) мягкая, но в тоже время собранная подача звука, связана с уральской речью – быстрой, близкой, округлой по формированию гласных;

2) диалект *средний [термин Г.Н. Чагина]*, совмещающий в себе особенности северных и южных диалектов:

а) на севернорусский диалект указывают – умеренное «оканье» (батюшкО, танешенькО) и «ёканье» (гарешеникЁ), взрывная «г» (Гарит Гарешеникё), «т» твердое в окончаниях 3-его лица единственного и множественного лица глаголов (сидиТ, светиТ),

б) на южнорусский – умеренное «аканье» (АгАнек);

3) Четкое произношение всех звуков, букв, скорее всего, связано с практикой церковного пения, где главное – не эмоциональное интонирование, а донесение текста молитвы, который в себе несет смысл;

4) достаточно большой диапазон (две с половиной октавы – от *c* малой до *f* второй), при этом необходимо отметить:

а) мягкое спокойное грудное пение в нижнем регистре (от *c* до *g* малой октавы), которое во время исполнения настолько окрашивается звучанием верхних обертонов, что создает впечатление пения на октаву выше, ярче всего это проявляется в духовных стихах;

б) активное грудное пение в диапазоне *g* малой октавы – *e* первой октавы, что зафиксировано в плясовых (хороводных) и в «старинных» песнях (*термин исполнительницы*);

К содержанию

в) спокойный переход на активное микстовое пение на верхней границе диапазона, преимущественно во время ансамблевого пения (как возмещение партии верхнего подголоска), с редким использованием только на концах строф;

5) свободное владение головным резонатором – микстом, которое использует певица при исполнении крайних нот своего диапазона – «бархатным» на длинных нотах, и в виде «звяканья» – на проходящих²;

б) присутствие небольшого носового призвука (возможно, он связан с церковной манерой пения в среде не профессиональных певцов);

7) характерные вокальные приемы:

а) «звяканье» (частица «эх») [Приложение № 3, Пример № 8];

б) «замыкание» (звучание гласной на закрытом рте) слов на окончании строк в духовных стихах (что напоминает «замыкание» слов в молитвах, исполняемых в церковных богослужениях);

в) глиссандо в окончаниях четных музыкально-поэтических строк, после пропевания верхнего звука лада на «миксте» [Приложение № 3, Пример № 9];

г) прием «придыхания» – пульсация на больших длительностях [Приложение № 3, Пример № 10].

Процесс заучивания песен, как и «самообучение» самому пению, проходили в естественном ходе жизни, во время выполнения работы по дому или в тихие вечера, когда вся семья собиралась вместе. Весьма показательно, что в сознании Е.Г. Поповой существует собственная жанровая классификация исполняемых ею песен: «свадебные», «хороводные», «старинные», «длинные» (лирические), «короткие» (частушки) и «стишки» (духовные стихи).

В результате шести экспедиций от информатора в сольном и ансамблевом исполнении было записано 40 песен с поэтическими и мелодическими вариантами (духовные стихи, романсы, плясовые, хороводные, строевая, лирические, военно-бытовые, семейно-бытовые, качельные частушки, календарные, свадебные) и этнографический материал (семейно-бытовые обряды – свадебный и похоронный, календарные – обход дворов на Рождество, частично дано описание празднования Троицы, Пасхи, Масленицы).

Наиболее полным, из записанных обрядов, является свадебный [10] с примерами величальных песен («Из-за ельничку, березничку», «Ой, где у нас сидит», «Ой, заливалась вода вешняя», «Ой, розан, мой розан», «Не было ветров») [Примечание №3, Пример № 1 – 5], в которых распознается явная принадлежность к северной песенной традиции. Калужникова Т. В. в своем труде, посвященном исследованию уральской свадьбы, выдвигает центральным жанром вокального фольклора русского населения Среднего Урала свадебные причитания и песни, «которые образуют один из наиболее репрезентативных в стилистическом плане и ценных в художественном отношении сегментов традиции» [7; 4].

Варианты музыкально-поэтические текстов свадебных величаний, напетых Поповой Е. Г. встречаются повсеместно на Урале. Что подтверждают и найденные в песенном сборнике «Русские народные песни Чусовских селений» С.И. Пушкиной схожие варианты свадебных песен «Ой, заливалась вода вешняя», «Ой, розан, мой розан» [Примечание №3, Пример № 6 – 7; Примечание № 5].

Проанализировав образцы мелодических и поэтических текстов свадебных величаний, записанных от информатора, и величаний из сборника чусовских песен, а так же схожих свадебных обрядов [Приложение № 4], приходим к такому выводу: величальные песни и отдельные ключевые элементы свадебного обряда исследуемой песельницы подтверждают предположение о принадлежности предков Е. Г. Поповой к переселенцам северных земель, и уже приобретенными впоследствии элементами среднерусской и поволжской певческих традиций.

² Микст свойственен на Урале как альтовым, так и сопрановым подголоскам.

Заключение

При особенно пристальном внимании к поздним песенным традициям, через один из самых главных обрядов жизни человека – свадьбу, присоединив к этому репертуар и этнографические записи, карту переселений предков информатора и ее манеру пения, можно утверждать, что данный исполнитель – Екатерина Григорьевна (Халявина) Попова (1933г.р.) – является носителем поздней уральской песенной традиции, в основе которой лежит певческая традиция Севера России с элементами среднерусской, которые практически идентичны в основных моментах.

Во всем проявляется у Екатерины Григорьевны настоящая жизнь истинного христианина (верующего человека). Это отражается на артистизме исполнительницы, который весь заключен в рамки сдержанности и чистоты помыслов. Для внешнего проявления чувств характерно почти отсутствие каких-либо эмоциональных жестов. И только в плясовых песнях весь «пыл» выливается в отстукивание ритма песни на заслонке. Несмотря на трудную жизнь, уральская песенница хранит любовь к русской народной песне. Передавая навыки аутентичного народного пения своим детям, она продолжает традиции, неся заветы родителей и веру в Бога в своем сердце.

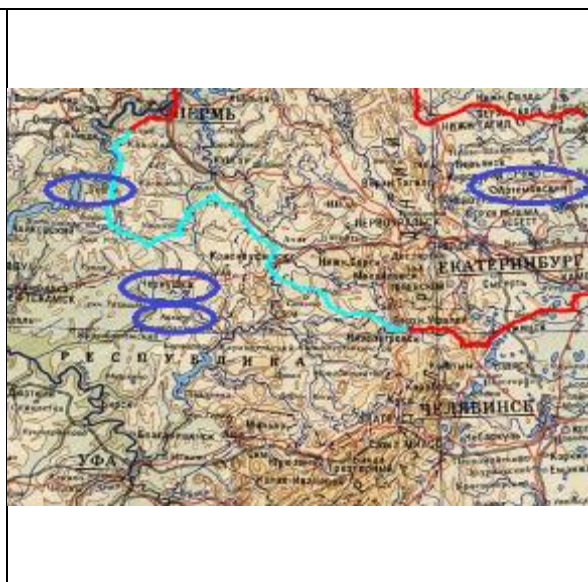
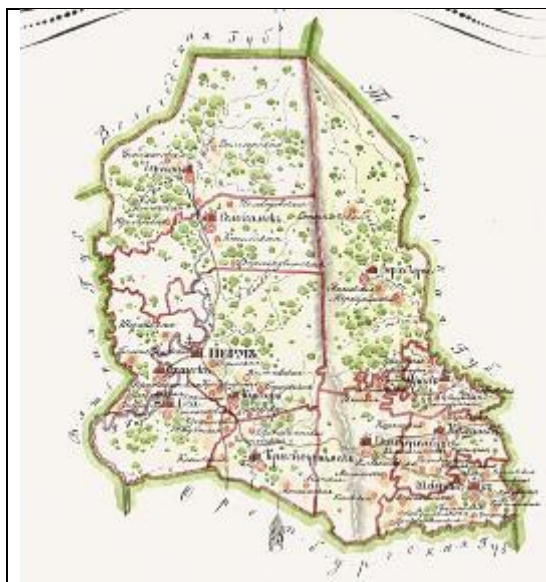
Кратко суммируя, можно предположить, что исполнительский стиль Екатерины Григорьевны Поповой представляет собою своеобразный синтез крестьянской, городской и церковной непрофессиональной певческих традиций, причем без преобладания какой-либо составляющей.

Главной личностной «константой» является глубокая религиозная настроенность, через призму которой исполнительница «показывает» любой жанр своего репертуара.

Список литературы

1. http://www.askino.ru/?part_id=411,440 (История Аскинского района)
1. [2.https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B5%D1%80%D0%B4%D1%8B%D0%BD%D1%8C](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B5%D1%80%D0%B4%D1%8B%D0%BD%D1%8C) (Чердынь)
2. [3.https://ru.wikipedia.org/wiki/%D7%E5%F0%ED%F3%F8%EA%E0_\(%E3%EE%F0%EE%E4\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D7%E5%F0%ED%F3%F8%EA%E0_(%E3%EE%F0%EE%E4)) (Чернушка (город))
3. <http://slovari.yandex.ru> (Чердынь)
4. Калужникова Т. И. Песенная традиция русского населения Среднего Урала: Учеб. Пособие для студентов музыкальных вузов / Урал. Гос. консерватория им. М.П. Мусоргского. – Екатеринбург, 2005. – 200 с.; нот.
5. Населенные пункты Башкортостана. Часть 3. – Башреспублика, 1926. – Уфа: Китап, 2002. – 400с.
6. Причитания и песни традиционной уральской свадьбы: исследования, тексты, аудиоприложение / Издание подготовлено Т. И. Калужниковой. – Екатеринбург: Уральское изд-во, 2013. – 762с., нот., электрон. опт. диск.
7. Пушкина С. И. Русские народные песни Чусовских селений, – М., 2007. – 82 с.
8. Сайт «Колонизация Уральского края».
9. Тыщенко Е. С. Свадебный обряд русских сел Башкирии: к вопросу идентичности песенной традиции переселенцев (на материале экспедиций в Свердловской области) // Сборник статей по материалам Международной научной конференции «Музыкальное искусство и наука в современном мире» 12-13 ноября 2015 года (г. Астрахань). Принято к печати.

К содержанию



Карта Пермской губернии, разделенная по управлению Государственными Имуществами на 11 округов. Составил землемер Александров. XIX век.

Карта Уральского края. XXI век.

3. Нотные примеры свадебных (величальных) песен:

Пример № 1. «Ой, где у нас сидит» величальная тысячке. Запись (2009) и нотация Е.С. Тыщенко.

♩ = 80

1. Ой, где у нас си - дит,

Где у нас си - дит, да,

Detailed description: This is a musical score for a wedding song. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as quarter note = 80. The lyrics are written below the notes.

Пример № 2. «Из-за ельничку» величальная свашке. Запись (2009) и нотация Е.С. Тыщенко.

♩ = 120

Из - за ель - нич - ку - бе - рез - нич - ку,

Detailed description: This is a musical score for a wedding song. It consists of one staff of music in a 3/8 time signature. The key signature has one sharp (F-sharp). The tempo is marked as quarter note = 120. The lyrics are written below the notes.

Пример № 3. «Розан, мой розан» величальная дружкам. Запись (2009) и нотация Е.С. Тыщенко.

♩ = 100

Ой, ро - зан, мой ро - зан, ви - на - град зе - ле - ный,

Detailed description: This is a musical score for a wedding song. It consists of one staff of music in a 6/8 time signature. The key signature has one sharp (F-sharp). The tempo is marked as quarter note = 100. The lyrics are written below the notes.

Пример № 4. «Не было ветров» величальная свадебьянам. Запись (2009) и нотация Е.С. Тыщенко.

К содержанию

$\text{♩} = 80$

1. А, не бы - ло вет - ров, не бы - ло вет - ров,
вет - ры ду - - ну - ли, да,

Пример № 5. «Заливалась вода вешняя» песня под расплетание косы. Запись (2009) и нотация Е.С. Тыщенко.

$\text{♩} = 168$

1. Ой, за - - ли - ва - лась во - да вё (о)шь - на - я,

Пример № 6. «Кто у нас хороший» величальная жениху или холостому парню на свадебном пиру [8; 57].

Пример № 7. «Ой, заливалась вода вешняя» пели, когда жених с невестой приезжал,

№ 47. Ой, заливалась вода вёшная

(Пели, когда жених за невестой приезжал. Невеста причитала.)

$\text{♩} = 69$

1. Ой, за - ли - ва - ла - ся во - да вёш - на - я,
вёш - на - я,
2. Да что - то ко - тя - тень - ке во - ши - ро - кий двор,

невеста причитала [8; 46–47].

№ 39. Кто у нас хороший
(“Величальная жениху, или холостому парню на свадебном пиру”)

♩ = 126



1. Кто у нас хо - ро - ший, да, кто у нас при - го - жий?
2. Ва - сень - ка хо - ро - ший, Пав - ло - вич при - го - жий.

Примеч



Ро - зан мой а - лый, ви - но - град зе - лё - ный, да.

Пример № 8. «Эх, в Таганроге» историческая песня. Запись (2009) и нотация Е.С.

♩ = 72



1. Эх, в Та - ган - ро - ге, да, Эх, в Та - ган - ро - ге.

Тыщенко.

Пример №9. «Мамашенька браниться» романс. Запись (2009) и нотация Е.С. Тыщенко.

Пример № 10. «Ой, да, вспомним братцы» походная-строевая. Запись (2009) и нотация Е.С. Тыщенко.



1. Ма - ма - шень - ка бра - ни - ца: "За - чем доч - ка грус - на?"

1 Ой, да, вспом - ним бра - (га) - (га) - цы, мы ку - ба - (га) - (га) - цы,

Два - цать пе - (е) - (е) - (е) - рво - е сен - тяб - ря.

4. Похожий свадебный обряд села Покровское Егоршинского района (который находится по соседству с городом Артемовском [Примечание № 4]), записанный Л. Л. Христиансенем в 1946 году, указывает на ряд сходных моментов. Главным из которых,

К содержанию

является встречающийся на Урале повсеместно этап «обручение», который сохранился, немного в упрощенном виде, но имеет такое же название и общее действие. Село Покровское «выходцами с Русского Севера – с бассейна Двины..., следующая группа – жители Приуралья...с берегов нижней Вятки или нижней Камы»[4].

5. В части «примечания» сборника С. Пушкиной было дано уточнение места записи музыкальных образцов: «... В деревнях и поселках Трёке, Чусовом, ст. Илим, пос. Староуткинске и д. Слобода были также записаны частушки, лирические протяжные песни и романсы, и значительное число свадебных и хороводных песен, баллада, колядки и духовный стих» [8; 4]. Несмотря на то, что между местами записи песен из сборника Светланы Пушкиной и расположением Осинского уезда [местом жительства предков информатора] достаточно большое расстояние, схожесть данных музыкально-поэтических текстов указывает на переселенцев из одних и тех же мест (что подтверждается и историческими источниками).

Тыщенко Е.С.

Народные сольные исполнители – носители русской песенной традиции в трудах отечественных исследователей XVIII–XX вв.

Методическая разработка

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Введение

Изучение личности, исполнительского стиля, жизненного пути, аутентичных певцов, а так же профессиональных исполнителей народной песни, необходимо не только для «практиков», но и для теоретиков-фольклористов. Знакомство с большим количеством выдающихся носителей традиции и их последователей, дает возможность молодым специалистам развить свой кругозор не только в теоретическом плане, но и ознакомиться с колоссальным количеством репертуара, выбрать свой неподражаемый путь в дальнейшем развитии себя, как музыкальной личности. Данной теме уже посвящены работы многих исследователей, но они упоминали не всех народных исполнителей, упуская из виду певцов, повлиявших на развитие фольклористики в целом. Поэтому данная тема является **актуальной**.

Основная **проблема**, на решение которой направлена методическая разработка – это освещение истории русского традиционного песенного исполнительства, а именно творчества народных сольных исполнителей – носителей русской песенной традиции.

Методический материал разработан с учетом русского народного песенного исполнительства и предлагает рассмотреть историю исполнительства носителей русской песенной традиции в трудах отечественных исследователей XVIII–XX вв.

В разработке последовательно освещаются несколько вопросов:

- Актуальность изучения данной проблематики;
- Народные сольные исполнители – носители русской песенной традиции в трудах отечественных исследователей XVIII–XX вв.;
- Исполнители народных песен на эстраде.

Новизна заявленной темы заключается в том, что в качестве объекта выступают русские **сольные** аутентичные и профессиональные исполнители, изучение их личностей в одном комплексе дает проследить не только развитие и качество исполнительского стиля во времени, но и проследить преемственности поколений среди народных певцов. Все это вносит определенный вклад в изучение песенного музыкального наследия, оставшегося после аутентичных и профессиональных народных исполнителей.

Цель работы – выявить основные парадигмы музыкального мышления аутентичного исполнителя посредством комплексного подхода к его изучению.

К содержанию

Объект исследования – особенности творчества певца – аутентичного исполнителя и профессионального.

Предмет исследования – русские аутентичные и профессиональные певцы.

Данная методическая разработка составлена в соответствии с требованиями ФГОС СПО по специальности 53.02.05 «Сольное и хоровое народное пение» (вид: Народное хоровое пение),

Содержание разработки предназначено для преподавателей и студентов средних специальных учебных заведений, а также для всех любителей русской традиционной культуры. Для реализации разработки по данной теме, необходимо её применение на теоретических занятиях по специальным дисциплинам в средних специальных учебных заведениях любых регионов РФ.

1. Народные сольные исполнители – носители русской песенной традиции в трудах отечественных исследователей XVIII–XX вв.

Русскую народную песню не только создавали, пели и передавали из уст в уста от одного поколения к другому. А начали фиксировать и исследовать не так давно – в середине XVIII века. Первые исследователи занимались фиксацией, прежде всего, фольклорного песенного и этнографического материала. И, по причине свободного бытования певческого фольклора в жизни не только крестьян, но и высших сословий, на тот момент времени, их внимание было сначала обращено **не** к *самим* исполнителям – носителям фольклорной традиции.

Правда были и исключения, один из них Кирша Данилов – уральский крестьянин, певец, сказитель, инструменталист, работавший на одном из заводов Демидовых, где и был создан рукописный сборник исполняемых им произведений, примерно, после 1742 года. В 1804 году этот сборник был издан в печатном виде Ф.П. Ключаревым по рукописи под названием «Древние русские стихотворения» (под редакцией А.Ф. Якубовича). А первым печатным репертуарным сборником (с нотами) сольного исполнителя было «Собрание русских простых песен с нотами» Василия Федоровича Трутовского – придворного «камер-гуслиста» Екатерины II, родом из Ивановской слободы. (Опубликованы четыре части в 1776, 1778, 1779, 1795 г.г. Некоторая часть песен была взята из чужих рукописных сборников и откорректирована им же, в связи с классической гармонией аккомпанемента).

Начиная с середины XIX века, фольклористы начинают фиксировать свои впечатления о самих исполнителях, а некоторым из них устраивают концерты для столичной публики – в Москве и Санкт-Петербурге.

Ольга Эрастовна Озаровская (1874–1933) – исполнительница северных народных сказок, собирательница фольклора – в своей книге пишет об архангельской сказительнице *Марии Дмитриевне Кривополеновой (1843–1924): «... И поехала бабушка со мной в Москву. А в Москве не одной мне, а многим тысячам показала, какая она артистка.*

Маленькая, сухонькая, а дыхание как у заправского певца! Три зуба, а произношение четкое на диво. 72 года, а огня, жизни – на зависть молодым!»[12, с. 8–9]

Несмотря на то, что именно известная российская фольклористка А.Д. Григорьева открыла *Махоньку* (так называли Марию Дмитриевну в ее деревне), именно благодаря Озаровской до сих пор знают и помнят эту пинежскую сказочницу. Ксения Петровна Гемп, бывшая свидетельницей её выступлений, так описывала манеру декламации Кривополеновой: *«Все зримо, каждый жест идет в ряд со словом. Голос ее поражал глубиной, силой и музыкальностью, было в нем что-то от органа. Это голос большой певицы. Интонации у нее тонкие, иногда только намек, но есть и выразительный акцент, и выдержанная, многозначительная пауза. <...> При выступлениях поддерживала связь со слушателями, рукой им помахивала, широко улыбалась, нет-нет и какое-то словечко бросит мимоходом. Память у нее была удивительная. Обычно стародавнее, то есть*

К содержанию

былины и исторические песни, она пропевала, сохраняя всегда один текст, дословно, как запоминала «с давешних пор»» [3, с. 211–212].

Так же свои былины сказывал в 1882 году с петербургской сцены сын *Трофима Григорьевича Рябинина (1808–1885) – Иван Трофимович (1845–1901)*. Это известная династия сказителей былин была родом из Олонецкой губернии, в которой побывал русский этнограф П.Н. Рыбников. Он записал не только этот семейный дуэт, но и еще одного не менее известного исполнителя русских старин – *Василия Петровича Щеголёнка (Щеголёнков) (1817–1894)* [18].

Некоторые фольклористы XIX века так же отдавали предпочтение исполнительскому стилю Щеголенка. «А.Ф. Гильфердинг, посетивший Олонецкий край спустя 10 лет после поездки Рыбникова, пишет о Щеголенке следующее: *«Земледелец и вместе с тем сапожный мастер. Приобрел склонность к пению былин еще в малолетстве, слушая своего деда и в особенности дядю Тимофея, который, будучи безногим, сорок лет сидел в углу в доме его отца и занимался сапожной работой. Переняв ремесло дяди, Щ. от него же научился и большей части тех былин, которые помнит ныне. Поет он былины не громким, но довольно приятным, хотя уже старческим голосом, соединяя часто в одну былину разнородные сюжеты. Щ. хотя неграмотный, но большой охотник ходить по монастырям и слушать божественные книги — это отзывается отчасти и в тоне его былин... Щ. принадлежит к числу сказителей, вовсе утративших размер в стихе»* [4].

Знаменитая плакальщица Заонежья, сказительница *Ирина Андреевна Федосова (1827–1899)* увековечена в трудах Е. В. Барсова, а так же Ф.М. Истомина, Г.О. Дютша, О.Х. Агреновой-Славянской. Она выступила в Москве, Петербурге и Нижнем Новгороде. В XX веке А.Е. Грузинский в одном из своих «Литературных очерков» [6] писал, что эта исполнительница производила прямо необыкновенное впечатление на слушателя своими живостью, умом, а так же увлечением, с которым она пела и говорила о своих плачах. Называл Федосову *«крупной поэтической натурой»*, а так же *«выдающейся художницей – артисткой»*.

XX век богат именами выдающихся исполнителей народной песни и материалами, собранными о них фольклористами, филологами и другими деятелями науки, культуры и искусства. В изданиях появляются описания манеры исполнения певцов, цитирование описания самих исполнителей о своем пении, о песне. Это хорошо можно увидеть уже в первом выпуске «Великорусских народных песен в народной гармонизации» Е.Э. Линевой [10], которая описала процесс формирования песни.

Каждый певец по своему уникален и несет такой огромный пласт информации. Хочется упомянуть о некоторых из таких исполнителей.

Пижемский род *Чупровых* – династия сказителей былин из д. Абрамовской. Н.Е. Ончуков писал, что *«поются старины на Печоре многими, но учатся не от многих, а только от лучших певцов. Иногда этот знаток старин служит учителем целого поколения и целой кучки деревень, не связанных между собой никаким родством»* [13, с. 20]. *Василия Абрамовича Чупрова Ончуков назвал «лучшим знатоком былин на Пижме»*[13, с. 66]. От него-то и тянется линия мастеров-былинщиков вплоть до настоящего времени.

Выдающаяся Смоленская песельница *Аграфена Ивановна Глинкина (1898–1971)* выступала в Московской консерватории, с ее песнями фольклорист-музыковед Г.Б. Павлов [14] выпустил нотный сборник, голос записан на грампластинку. А в 2007 году под редакцией одного из самых известных фольклористов современности, В.М. Щурова, выпущена книга воспоминаний, своеобразный дневник мемуаров, самой исполнительницы под названием «Невольное детство» [5].

В Смоленском Поднепровье в 1981 году сотрудники Фонограммархива Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР – С.В. Фролов и А.Н. Розанов – открыли певицу-самородка Ольгу Владимировну Трушину (1919–2002). Фролов писал так

К содержанию

о Трушиной: *«Помимо великолепного сильного и красивого голоса, прекрасной памяти и поразительного по своему разнообразию и объему фольклорного репертуара (около 400 песен) О. В. Трушину отличает еще одна важная особенность — она певица-солистка. В ее исполнении многоголосная хоровая песня получает обобщенное, принципиально одноголосное воплощение. Ее исполнительской манере присущи артистизм и мастерство, одухотворенность и глубина познания и передачи фольклорной традиции»* [21].

В 60-е годы выходят сборники народных песен. Под общей редакцией С.В. Аксюка выходит сборник произведений, напетых омской певицей *Аграфеной Максимовной Оленичевой* (1912–1960) [1]. (Некоторые из них сочиняла она сама, певицы второй половины XX века с удовольствием использовали их в своем репертуаре.) Так же «сочинительством» занимались такие исполнительницы, как крепостная актриса Параша Жемчугова [11], Уроженка Саратовской губернии Ольга Васильевна Ковалева [8].

В 1963 году в своем сборнике «Русские народные песни, напетые М.Ф. Малкиной» С.И. Пушкина описывает манеру пения исполнительницы. Ф.А. Рубцов (1970) и И.И. Земцовский (1975) издают сборники песен псковских *песнехорок* (так называют знатоков песенного фольклора в Псковской земле.) – Н.Ф. Коротенко [19] и А.А. Степановой [17]. Земцовский пишет в предисловии к данному сборнику: *«Для Анны Андреевны пение – всегда праздник, всегда не будничное занятие, и это сказывается во всех деталях ее исполнительской манеры»*. [17, с. 2]

На одном из концертов еще одной псковской песенницы в Ленинграде в начале 80-х годов присутствовала ныне очень известная певица Евгения Смольянинова. Эта встреча перевернула ее творческую жизнь. Евгения вспоминает: *«Выходит она: хроменькая такая, с палочкой (кийкой, как бы она сказала). И она запела. По залу как будто дохнуло легким летним, свежим, чистым ветром. Я просто забыла, что у меня болела голова. Я была потрясена тем сознанием, что это чудо, при котором я присутствую. Я поняла, что это поет совершенная наша Россия»*. Она была поражена выступлением Ольги Федосеевны Сергеевой (1922–2002). *«Пока она пела, у меня слезы лились градом. Тайну русской песни невозможно передать словами. Это как сон, звуки иногда висают в воздухе, как бабочки: в этот момент оказываешься вне времени»* [20].

Ольгу Сергееву открыла петербургский музыковед этнолог Е. Н. Разумовская. Много десятилетий активно общалась с Ольгой Федосеевной после их первой встречи в 1971 году. Разумовская открыла Сергееву всем – псковское телевидение сняло про нее два фильма, записано несколько пластинок фирмы «Мелодия» с ее песнями в ее исполнении, ее голос стал главной связующей нитью – «знак русского» – в фильме Тарковского «Ностальгия».

В своей брошюрке к диску Ольги Сергеевой «Усвятские песни» (полевые записи) Е.Н. Разумовская пишет о том, что *«сама Ольга Федосеевна считала своей учительницей соседку в родной деревне Перелазы Арину Федотовну Семенову: «Я с детства бегала к Василихе (прозвище Семеновой по имени мужа Василия), всё слухала, как она поет, пока все песни яё не переняла. Но по-своему пою, як мне уютнее (удобнее). Кажный поет, як яму уютней, и в каждой песне по сто перямен. Вы скоко бы ко мне ни ездили, всё равно всих песен моих не возьмете. Скоко бы ни увязли, всё равно у мяне что-нибудь да останется, да и к тому ж я ящё и новые подхвачу. Так что ездить вам ко мне целый век»* [15].

В это же время этномузыковеды Л.Л. Христиансен [22; 23] и В.М. Щуров [24; 25] публикуют свои труды с экспедиционными заметками, исследованиями об отдельных исполнителях, об их манере пения, мышлении, отношении к песне.

Таким образом, до наших дней сохранились текстовые и нотированные сборники песен, грампластинки с записями, а так же очерки, посвященные подлинно гениальным народным исполнителям.

2. Исполнители народных песен на эстраде

В XX веке на эстраде успешно выступали певицы, вышедшие из народа, не имевшими профессиональное вокальное образование, которые остаются до сих пор кумирами многих современных исполнителей. Им посвящено множество книг, произведены записи грампластинок, их личности становятся именами нарицательными, в честь них проводят конкурсы и фестивали, о них снимают фильмы, а их голос узнают не только меломаны. У каждой из этих певиц есть своя малая Родина, стиль которой они увековечили в своем творчестве, ярком исполнении:

- *Надежда Васильевна Плевицкая* (1879–1940) – исполнительница русских народных песен и романсов; «непослушная» крестьянская девчонка из села Винниково Курской губернии, сбежавшая из дома в юности в перевозное кабаре; великая и уникальная певица, которую в последствие Николай II называл «курским соловьем» [2];

- *Мария Николаевна Мордасова* (1915–1997) – тамбовская частушечница из крестьянской семьи, ставшая солисткой Воронежского русского народного хора, Народной артисткой СССР [16];

- *Лидия Андреевна Русланова (Агафья Андреевна Лейкина)* (1900–1973) – уроженка Саратовской губернии, прошедшая всю войну бок о бок с солдатами, Заслуженная артистка РСФСР. Несмотря на террор политической верхушки послевоенных лет по отношению к Руслановой, народ сам дал ей звание «Народной» [7].

Так же на современной эстрадной сцене были и есть профессиональные певицы, которые несут в массы народную песню. Имена этих исполнительниц знают по всему миру, а в России существуют, созданные ими, вокальные «школы», растут их ученики:

- *Воронец Ольга* (1926–2014) – профессиональная певица в жанре народной и эстрадной песни, Народная артистка РСФСР;

- *Зыкина Людмила Георгиевна* (1929–2009) – советская и российская певица, исполнительница русских народных песен, русских романсов, эстрадных песен, Народной артисткой СССР; - *Стрельченко Александра Ильинична* (1937 г.р.) – артистка — вокалистка — художественный руководитель мастерской народного творчества государственного учреждения культуры города Москвы «Москонцерт», профессор Московского государственного университета культуры и искусств Народная артистка РСФСР;

- *Сапогова Елена Андреевна* (1942 г.р.) – уроженка села Бряндино Ульяновской области, профессиональная певица, профессор Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, Народная артистка России;

- *Литвиненко Анна Павловна* (1952 г.р.) – профессиональная певица, исполнительница народных и авторских песен, романсов, Народная артистка РСФСР.

Так же о творчестве, жизни каждой из этих исполнительниц написаны книги.

Заключение

Современные ученые не перестают заниматься сохранением фольклорных образцов и информации об исполнителях. Существует ряд работ, в которых был приведен подобный список сольных исполнителей. Например, И. Л. Егорова в своей книге, посвященной Лидии Руслановой, в одном из разделов приводит еще ряд фамилий аутентичных исполнительниц, а так же «вышедших из народа» эстрадных певиц XIX–XX веков [7, с. 20–30]. К сожалению, мы не имеем возможности познакомиться со всеми исполнителями народной песни, которые были незаслуженно забыты и составляли музыкальное достояние нашей традиционной культуры. Одними из последних публикаций на представленную тему является книга-автобиография о жизни и творчестве народной исполнительницы Елены Андреевны Сапоговой «Песней наполнено сердце моё» [Сапогова, Саратов, 2013] и учебно-методическое пособие Ю.В. Маслова «Русские народные певцы» [Маслова, Москва, 2014].

К содержанию

В настоящее время популяризация русской народной культуры и песни представляет собой больше развлекательный характер, нежели образовательный или просветительский. Традиция народного пения в устной форме бытования через 50 лет, а может быть и 30, может исчезнуть. Поэтому задачей современных исследователей и исполнителей народного направления должно является сохранение уже наработанных материалов и внедрение их в работу учебных заведений и досуговых центров.

Список литературы

1. Аксюк С.В. Аграфена Оленичева. – М.: Советский композитор, 1968. – 31 с.
2. Бугров Ю. Н. В. Плевицкая. — Курск, 2005.
3. Гемп К.П. Плач М. Д. Кривополеновой // Сказ о Беломорье. – М., Архангельск: Сев.-Зап. кн. изд., 1983. – С. 138–140.
4. Гильфердинг А. Ф. Большая биографическая энциклопедия // [dic.academic.ru/dic/nsf/enc_biography/121253/Щеголенок](http://dic.academic.ru/dic/enc/nsf/enc_biography/121253/Щеголенок).
5. Глинкина А.И. Невольное детство. – М.: ООО Луч, 2007. – 179 с.
6. Грузинский А.Е. Литературные очерки. – М., 1908. – 264 с.
7. Егорова И.Л. Исполнительский стиль Л. А. Руслановой: К 110-летию Лидии Андреевны Руслановой. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2010. – 221 с.
8. Ковалева М. Певица Ольга Ковалева. – М.: СК, 1981. – 96 с.
9. Красовская Ю.Е. Сказители Печоры. – М., 1969. – 44 с.
10. Линева Е.Э. «Великорусские народных песен в народной гармонизации». Записаны Е. Линева. – Вып. 1. СПб, 1904. – XLVIII с., ноты. – 90 с.
11. Маринчик П.Ф. Недопетая песня. Необычайная жизнь Прасковьи Ивановны Жемчуговой. – Л.–М.: Искусство, 1965. – 148 с. (Серия: Корифеи русской сцены).
12. Озаровская О.Э. Бабушкины Старины. Сказительница Былин М. Д. Кривополенова. Петроград: Изд-во Огни, 1916. – 121 с.
13. Ончуков Н.Е. Печорские былины. СПб, 1903. – 480 с.
14. Павлов Г.Б. Народные песни Смоленской области, напетые А. И. Глинкиной. М.: Советский композитор, 1969. – 112 с.
15. Разумовская Е.Н. Брошюра к диску «Усвятские песни» (полевые записи) О.С. Сергеева, Россия. – Псков: Бомба-Питер CDMAN 324-07, 2007.
16. Распотешная матаня: частушки и страдания из репертуара М.Н. Мордасовой / сост. В. Н. Чурсанова. – Воронеж: ГБУК ВО «ВОЦНТ», 2014. – 64.
17. Русские народные песни, напетые Анной Андреевной Степановой /Составитель И.И. Земцовский. М.–Л., Советский композитор, 1975. – 40 с.
18. Рыбников П.Н. Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Том I. – М., 1909. – 618 с.
19. Себежские песни. – М.: Советский композитор, 1970.
20. Смольянинова Е.В. Божественное Зерно: Интервью Елены Фроловой с Евгенией Смольяниновой // <http://www.bard.ru/article/9/12.htm>
21. Фролов С.В. Статья на обложке грампластинки «Песни Смоленского Поднепровья. Поёт Ольга Трушина». Запись 1984, Выпуск 1985. Мелодия М20-46433 (2LP).
22. Христиансен Л.Л. Встреча с народными певцами. – М., Советский композитор, 1984. – 168 с.
23. Христиансен Л.Л. Работа с народными певцами. // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 5. / Ред. – сост. Дмитриев Л. Б. – М.: Музыка. 1976. – С. 9–38.
24. Щуров В.М. Песельники из села Фошеватова. – М., Советский композитор, 1989. – 64 с. – Серия Народные певцы и музыкант.
25. Щуров В.М. С рюкзаком за песнями (Записки собирателя) – М.: Редакция журнала «Самообразование», 2005.– 256 с.

Цвирова Л.В.

Методические рекомендации для преподавателей ДШИ в работе над

К содержанию

пьесами из сборника А. Зверева «Детский альбом» для балалайки и фортепиано

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Введение

За последние десятилетия, в связи с возросшим уровнем исполнительства на балалайке, вырос и интерес композиторов к нашему инструменту. Появилось много новых произведений Н. Тростянского, М. Цайгера, Н. Шульмана, И. Тамарина, Е. Быкова, К. Мяскова, А. Марчаковского, Е. Клепалова и др., которые расширили и обогатили концертный репертуар балалаечника оригинальными произведениями.

Отрадно отметить, что детский репертуар пополнился новыми сборниками. Если мы обратимся к старым изданиям, то увидим, что в основном, репертуар состоял из обработок русских народных песен и танцев или переложений, небольших пьес русской, зарубежной музыки.

Характерной особенностью произведений оригинального жанра, написанных для детей, является то, что они несут в себе программность и направлены на развитие художественно-образного воображения учащегося. Выбор исполнительских приёмов, музыкально-выразительных средств идёт от содержания и художественного образа пьес. В. Веккер – «Детская сюита» по мотивам русских народных сказок «Василиса Прекрасная», Г. Гладков сюита «Бременские музыканты», А. Зверев – сюиты «Из любимых книжек», А. Тихомиров – «Песенки петербургской улицы», А. Дугушин – «Музыкальные зарисовки», Н. Карш – сюита «Три поросёнка», И. Друх - «Негритёнок с балалайкой» - это далеко не полный перечень произведений, написанных для детей.

Замечательный музыкант, исполнитель, композитор А. Шалов, создавший «золотой фонд» обработок русских народных песен, уделял написанию музыки для детей большое внимание. Его детская сюита «Алёнкины игрушки» ставит перед начинающими музыкантами сложные технические и художественные задачи. Большой вклад в развитие и расширение оригинального репертуара для балалайки внёс ленинградский композитор А.В. Зверев. Он – автор и составитель многих сборников пьес не только для балалайки, но и для домры. Музыкальные произведения Зверева очень интересны по содержанию. Они очень образны. Хорошо зная специфику народных инструментов, их красочно-колористические возможности, композитор старается наиболее ярко и полно показать всё богатство, разнообразие приёмов штрихов даже в совсем небольших по размеру пьесах. Сборник этюдов для детей представляет собой ряд миниатюр с заманчивыми названиями: «Грустный рассказ», «Матрёшки», «На рыбалку», «Колокольчики», «Задуманная беда», «Котёнок заболел». Наделяя этюд каким-то образом, композитор снимает сложившееся у детей представление об этюде, как скучном упражнении. Этюд представлен как художественный жанр. Учащийся, решая художественную задачу этюда, одновременно решает технические проблемы. Это делает процесс обучения более интересным, увлекательным и, самое главное, понятным.

Методические рекомендации к пьесам из «Детского альбома» А. Зверева

Сегодня мы познакомим вас с «Детским альбомом» А. Зверева, написанным для балалайки и фортепиано, посвящённый А.Б. Шалову. «Детский альбом» издан как цикл в конце 70-х годов уже позже отдельные пьесы переиздавались в других сборниках. Всего в сборнике 13 пьес, расположенных в порядке возрастающей трудности. Первые пьесы, несмотря на кажущуюся простоту, довольно не просты для исполнения, требуют достаточной технической подготовки, хорошего владения приёмами игры. Все произведения несут яркую эмоциональную окраску, направлены на развитие художественного воображения. Пьесы Зверева – это пьесы - картины: пейзажные зарисовки («Утром у озера», «В лесу», «Вечером у озера»), психологические настроения («Обида», «Воспоминание»), песенные жанры («Колыбельная», «Песня вольницы»),

К содержанию

пьесы-картины, приобретающие характер театральности («На верблюде», «Караван», «Лошадки», «Ку-ку»), жанрово-бытовая («Наигрыш»), скерцозно-гротесковая («Юмореска»).

Открывается цикл пьесой «Лошадки». Партия солиста построена на повторяющихся звуках, изложенных одногласно шестнадцатыми нотами. Исполнение одинаковых звуков путём подмены 3 и 4 пальцев в первом проведении, а во втором – проведение мелодии большим пальцем на струне «ми», требует хорошей технической подготовки и организации исполнительского аппарата. В лёгком, подвижном движении шестнадцатых нот воссоздаётся бег лошадок, цоканье копыт. Именно через ритм воспринимается образное содержание данной пьесы.

Третья пьеса цикла «Ку-ку» представляет собой музыкальную зарисовку, в которой воспроизводятся знакомые звуки крика лесной птицы. Пьеса построена в виде диалога – переключек партии балалайки и фортепиано. Написана в простой трёхчастной форме с контрастной серединой более лирического напевного характера. Основные попевки, изображающие голос кукушки, в партии фортепиано перекликаются с Мелодическими фразами партии солиста. Меняется и гармонический язык. Середина проходит в тональности си-бемоль мажор. Чередования мажора – минора в партии фортепиано создаёт два образа кукушки: один – весёлый, беззаботный, другой – грустный, печальный. В работе над произведением следует обратить внимание на ритмическую точность исполнения темы, динамическую контрастность, штриховое разнообразие.

Следующая пьеса цикла – «Колыбельная» является контрастной по отношению к предыдущей. Написана в жанре песни, с характерным для колыбельной остигнутым басом в партии фортепиано. Такое размеренное движение в басу создаёт характер покачивания колыбели. Для жанра колыбельной характерен спокойный темп, выразительная мелодия, тихое певучее звучание. Основной исполнительский штрих – легато, поэтому тщательная работа должна вестись над фразировкой, плавным голосоведением, выразительным интонированием, ровностью исполнения приёма «тремоло».

Музыкальная картина «Караван» начинается тихими ударами пальцев правой руки по деке и панцирю у балалайки на фоне квинтового звучания в партии фортепиано. Ритмические интонации, ладово – гармонические обороты, характерные для музыки Востока, создают яркую образную картину (движение каравана по пустыне). Вся миниатюра идёт в одном неторопливом темпе, меняется лишь динамическая шкала, фактура изложения. Кульминация в середине пьесы, усиленная звучанием секунд, акцентированием слабых долей, создаёт динамический, яркий образ. Иллюстративный характер ритмики пьесы активизирует творческое воображение и помогает раскрыть художественное содержание пьесы.

Одной из самых живописных пьес цикла является пейзажная зарисовка «Вечером у озера». Начинается пьеса в спокойном движении. На фоне равномерно звучащих аккордов проходит мелодия напевного дыхания. Настроение мечтательного покоя нарушается диссонирующими звуками в партии фортепиано. По мере развития тема меняет свою эмоциональную окраску, во втором проведении звучание её становится более глубоким, насыщенным, широким. После взволнованного порыва подъёма чувств, в конце пьесы тема вновь возвращается к спокойному, умиротворяющему настроению. Очень значительна выразительна здесь партия фортепиано. Она не только поддерживает звучание балалайки, но и дополняет художественный образ новыми красками. Мы услышим пение, трели птиц, шорох листвы, лёгкое движение ветерка. Работая над художественным образом пьесы, необходимо обращать внимание на плавное голосоведение, выразительное интонирование, хорошее звуковедение. При точном исполнении ритмического рисунка необходимо добиться ритмической гибкости, темповых изменений, сохранить целостность формы. Эта пьеса может быть использована в концертном репертуаре балалаечника.

К содержанию

Контрастной по отношению к предыдущей пьесе является следующая пьеса цикла «Юмореска», написанная в скерцозно-гротесковом характере. Использование различных звуковых эффектов, динамических контрастов, разнообразных приёмов игры, штрихов создаёт живой яркий образ пьесы.

Основной характер «Юморески» стремительный, напористый, капризный. Очень выразительна и образна ритмическая сторона темы. Пьеса сложна в ансамблевом исполнении. С одной стороны – мелодия балалайки дублируется в партии фортепиано, с другой – у фортепиано самостоятельная мелодия, ритмически острая, упругая. Это требует хорошей сыгранности, внимания, сбалансированности звучания. Насыщенный звук напоминает звучание инструментов оркестра. Для исполнения этой пьесы ученик должен в достаточной мере быть подготовленным в техническом плане, хорошо владеть исполнительскими приёмами (двойное пиццикато, гитарное пиццикато, вибрато, пиццикато пальцами левой руки, флажолеты, глиссандо).

Завершается цикл жанрово-бытовой картинкой «Наигрыш», основанной на плясовых частушечных мотивах. Пьеса написана в трёхчастной форме. Тема крайних частей характеризуется шутливым, заразительным характером, переданным изменчивым ритмом, разнообразными приёмами игры. Удвоение основной темы в партии фортепиано делает её более яркой, запоминающейся. Средняя часть пьесы носит более лиричный напевный характер, хотя и здесь звучат частушечные напевы. Работая над произведением, следует обратить внимание на ясное исполнение шестнадцатых нот, ритмическую точность, качество звука, темповые изменения, ансамблевое единство.

В заключении, подведём итоги всего сказанного. Все пьесы сборника направлены на развитие музыкального мышления, наполнены эмоциональным содержанием. Они образны, яркие. Для передачи художественного замысла композитор нередко пользуется звукоизобразительными средствами, разнообразными штрихами, приёмами звукоизвлечения. Изменчив, выразителен ритм пьес. Главной задачей в обучении музыке является введение учащегося в мир мелодических образов, развитие воображения, художественного восприятия музыки. Обращение к эмоциональной стороне музыкального сознания учащегося – это один из основных путей обучения игре на инструменте.

Создание нового оригинального, качественного, профессионального репертуара для музыкантов, которые делают только первые шаги в музыке, очень актуально на современном этапе. «Детский альбом» А. Зверева является ценным вкладом в музыкальную литературу для детей. Ряд произведений можно вполне использовать в концертном репертуаре школьника.

Чернова Р.Г.

Вводные септаккорды.

Методические рекомендации и указания по изучению темы в курсе гармонии

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Пояснительная записка

Изучение курса учебной дисциплины «Гармония» способствует формированию необходимых профессиональных компетенций у студентов музыкальных специальностей среднего профессионального образования: формирование и развитие гармонического мышления, аналитических способностей, гармонического чувства стиля, эстетического вкуса к выразительной гармонизации и естественному голосоведению. Важной задачей курса гармонии, направленной на воспитание необходимых профессиональных навыков у музыкантов-исполнителей является развитие практических навыков гармонизации и сочинения небольших музыкальных построений, гармонического анализа, освоение закономерностей гармонии на классических образцах

К содержанию

русской и зарубежной музыки, лучших произведений современных композиторов, народного творчества.

В современном музыкальном образовании большое внимание уделяется вопросам междисциплинарных связей. Например, тот ракурс, в котором синтезируются знания и навыки:

- а) общепрофессиональных и специальных учебных дисциплин;
- б) общепрофессиональных и общегуманитарных учебных дисциплин;
- в) общепрофессиональных и социально-экономических учебных дисциплин;
- г) внутри общепрофессиональных учебных дисциплин.

В учебном курсе дисциплины «Гармония» изучаются лишь общие, типичные закономерности гомофонно-гармонического склада, присущие классической и романтической музыке. Сюда следует отнести:

- а) строение аккордов и их изложение в многоголосии;
- б) функциональные связи аккордов и тональностей;
- в) наиболее часто употребляемые последовательности аккордов в музыкальных построениях;
- г) голосоведение при соединении аккордов;
- д) вопросы создания аккомпанемента заданной мелодии.

Целью данной работы является необходимость дать более расширенные сведения о вводных септаккордах, их роли:

- а) в развитии гармонии раннеклассического периода, эпохи венского классицизма и романтизма;
- б) в творчестве композиторов;
- в) в формообразовании;
- г) в создании художественного образа.

«Вводные септаккорды» в курсе гармонии

Характеристика вводного септаккорда как важного элемента гармонического языка

Обращаясь к образцам народного музыкального творчества, как и к истории профессиональной музыки, нельзя не заметить, что сама сфера типизированных созвучий-аккордов далеко не однородна. С одной стороны, в ней количественно преобладают явления универсальные, сильные в своем конструктивном потенциале, объединяемые отчетливым тяготением к одной определенной структуре. С другой - явления более частного и специфического характера, включающие много структурных вариантов, обогащающих, развивающих и расцветивающих общую сферу аккордов. К первым относятся аккорды, имеющие в основе терцовую структуру, ко вторым – аккорды нетерцовой структуры. Универсализм характера и действия первых во многом обусловлен гармоническими качествами интервала терции.

Активная сцепляющая гармоническая сила, полнота и консонантность звучания терции обеспечивают созвучию терцовой структуры особую монолитность и прочность при четком контрасте его тонов. Ни один из других интервалов не может соперничать в этом отношении с терцией, а тем более равноценно заменить её.

Организующие преимущества терцовой структуры созвучия проявляются и в возможности её внутреннего обновления и развития. С этой точки зрения достаточно представить себе применительно к нетерцовым созвучиям те модификации, которые столь естественны в отношении созвучия терцовой структуры, например, введение заменных и внедряющихся побочных тонов и альтераций, чтобы убедиться в их практической неэффективности.

Любые нетерцовые созвучия по-настоящему обретают свою конструктивную ценность и оригинальность в соотношении их – реальном или подразумеваемом – с созвучиями терцовой структуры. Иначе говоря, терцовая структура как основа является

К содержанию

залогом необычайной художественно-конструктивной многогранности и неисчерпаемого разнообразия конкретных форм созвучий. Поэтому характеристика терцовой структуры как одного из многих возможных принципов, равноправно существующего наряду с другими или, наконец, даже «устаревшего», является ошибочной и чаще всего исходит из представлений о гармонии, которая не содержит качественной дифференциации видов и значений созвучий. Именно на основе терцовой структуры с ее силой и универсализмом совершилось историческое развитие форм гармонической вертикали. И никакой другой принцип не мог бы материально обеспечить этот важнейший процесс.

Аккорд есть исторически закрепившийся типизированный вид созвучия, опорный компонент и фактор всей системы гармонии, входящий как интонационно-семантическая единица в общую систему музыкального языка, обладающий узнаваемостью и способностью характеризовать свою принадлежность к определенным ладовым структурам, имеющий в качестве исходной структурной основы терцовое сцепление тонов.

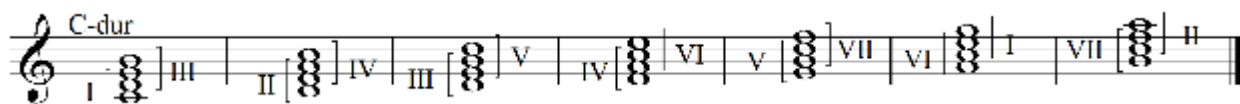
Таким образом, полное определение аккорда составляют три взаимосвязанных звена: музыкально-семантическое, ладо-функциональное, структурное.

Названные признаки в целом характеризуют аккорд как обобщающий конструктивно-смысловой принцип организации гармонической вертикали созвучия. В реальном звучании «аккорд-принцип» предстает в виде разнообразных конкретных материальных форм.

В данном определении на первое место выведен музыкально-смысловой, а не структурный критерий: аккорд выступает прежде всего как явление из области общественной практики и музыкального сознания.

Функции септаккордов

1. Функция всякого септаккорда определяется функциями двух образующих его трезвучий (трезвучия в основании и трезвучия в вершине).



Состав	I+III	II+IV	III+V	IV+VI	V+VII	VI+I	
септаккорда							
Функции	T+↑	S+S	↑+D	S+↓	D+D	↓+T	D+S
трезвучий, образующих септаккорд							
Функции	T _D	S	D _T	S _↓	D	T _S	D
септаккордов							
S							

2. Септаккорды делятся на:

- септаккорды с одной определенной функцией;
- септаккорды с преобладанием элементов одной какой-либо функции;
- септаккорды смешанные, состоящие из равного количества элементов разных функций.

3. Только септаккорды V и II ступеней (V₇ и II₇) состоят из одинаковых по функциям трезвучий. Эти септаккорды, функционально определенные, применяются чаще остальных.

Септаккорд VII ступени (VII₇) – единственный из всех септаккордов, сочетающий в равной мере элементы двух функций – доминантовой и субдоминантовой. Доминантовые элементы в нем несколько преобладают, так как он состоит из всех неустойчивых

К содержанию

ступеней лада, мелодически тяготеющих в тоническое трезвучие. Эта неустойчивость часто усиливается превращением его в уменьшенный септаккорд. Однако VII₇ не содержит вовсе V ступени лада, гармонически тяготеющей в тонику.

Сочетание септаккорда VII ступени в верхних голосах с доминантой в басу приводит к образованию доминантнонаккорда (D₉).

Применение септаккордов

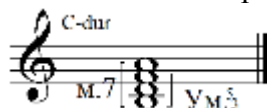
Септаккорды отличаются от трезвучий большей красочностью и большей напряженностью благодаря наличию в их составе аккордового диссонанса – септимы, мелодически тяготеющей на секунду вниз. Поэтому зачастую возможность применения септаккордов ограничивается специальными условиями голосоведения.

Затруднено применение септаккордов и потому, что большинство из них содержит элементы разных функций. Поэтому септаккорд III ступени почти не применяется. Применение септаккорда VI ступени носит специфический характер. Септаккорды I и IV ступеней применяются значительно реже септаккордов II и V ступеней. Септаккорд VII ступени применяется обычно по логике мелодической, а не гармонической. Септаккорд V ступени применяется значительно чаще других.

Септаккорд VII ступени

Объединяя в единый аккордовый комплекс все четыре неустойчивые ступени тональности (VII, II, IV и VI) получаем септаккорд VII ступени.

В натуральном мажоре возникает малый септаккорд с уменьшенной квинтой, который обычно называют малым вводным септаккордом:



В гармоническом мажоре и гармоническом миноре образуется уменьшенный вводный септаккорд:



Уменьшенный вводный септаккорд имеет всего три позиции, так как состоит из одних малых терций., поэтому существует всего три типа уменьшенного септаккорда от до, до-диез, и от ре. Уменьшенный вводный септаккорд от звука ми-бемоль будет являться обращением от до и так далее.

В основе уменьшенного септаккорда – уменьшенное трезвучие, а крайние звуки составляют интервал ум.7. Формула аккорда такова: уменьшенное трезвучие + малая терция (Ум.₃⁵ + м.3).

Вводные септаккорды строятся на VII ступени натурального и гармонического мажора, а также гармонического минора и поэтому называются вводными.

$$\begin{array}{c} \text{м.3} + \text{м.3} + \text{м.3} \\ \text{Ум.}_3^5 \quad \text{Ум.}_3^5 \\ \hline \text{№1} \quad \text{№2} \\ \hline \text{ум.7} \end{array}$$

В классической музыке септаккорд VII ступени натурального минора (с VII низкой ступенью) встречается редко, так как по своему звучанию он похож на доминантсептаккорд параллельного мажора, и вместо ожидаемого естественного разрешения септаккорда в тонику тональности возникает прерванный оборот в параллельном мажоре.

Бифункциональность септаккорда VII ступени

В результате слияния в единый гармонический комплекс трезвучий VII и II ступеней, ярких представителей противоположных функций, возникает бифункциональный аккорд - септаккорд VII ступени. Наличие в аккорде VII вводной ступени тональности придает ему доминантовый характер звучания, благодаря чему его часто используют в качестве доминантовой гармонии. Наличие в аккорде VI ступени тональности создает возможность использования его в качестве субдоминантовой гармонии и рассматривать его как трехзвучную гармонию II ступени с прибавленной секстой.

Септаккорду VII вводной ступени, как напряженному и неустойчивому аккорду в тональности, могут предшествовать гармонии любой функции, включая доминантсептаккорд и его обращения, на основе обычных норм голосоведения. После септаккорда VII ступени обычно следует доминантовая или тоническая гармония.

Энгармонические свойства уменьшенного вводного септаккорда

Уменьшенный вводный септаккорд обладает редкой способностью – структурной симметрией. Он построен из однотипных интервалов – м.3; возникающая в его обращениях ув.2 в условиях темперированного строя также энгармонически равна м.3. Поэтому вне настройки и ориентации на определенную тональность уменьшенный вводный септаккорд на слух не отличим от любого из своих обращений.

Поэтому любой ум.VII₇ при энгармонических заменах может быть разрешен в 8 тональностей, меняя свое значение попеременно с септаккорда на квинтсектаккорд, терцквартаккорд и секундаккорд (с разрешением в мажорную и минорную тонику). На этом свойстве основана энгармоническая модуляция.

Каждый вид каждого уменьшенного септаккорда энгармонически равен трем другим видам трех других уменьшенных септаккордов.

Поэтому из 12 уменьшенных септаккордов, построенных на всех звуках хроматического звукоряда, только три различаются по высоте, остальные же энгармонически равны им.

Из этих трех уменьшенных септаккордов каждая тональность имеет два: один в качестве субдоминантового и другой в качестве доминантового уменьшенного септаккорда.

Отсюда - диатоническая или энгармоническая модуляция через уменьшенный септаккорд способна связать любые две тональности вне зависимости от их степени родства, так как любые две тональности имеют один или два уменьшенных септаккорда - общих или энгармонически равных.

Уменьшенный вводный септаккорд в гармонии раннеклассического периода, эпохи венского классицизма и романтизма

Общепринятое представление о том, что в раннеклассической гармонии септаккорды просто сопряжены с трезвучиями, образуя напряжение и, тем самым, импульс к движению, к разрешению, является несколько односторонним. Оно не отражает *новизны* применения септаккордов в условиях функционального мышления.

В творчестве Баха и его современников, по сравнению с предыдущей эпохой, заметна значительная степень эмансипации септаккордов. Они становятся все больше независимыми и от мелодического приготовления и от закономерностей плавного разрешения. Септаккорды применяются все шире перед цезурой, под знаком ферматы; служат основой мелодико-гармонической модуляции (эллипсиса); наконец, многократное применение какого-либо септаккорда на протяжении одного и того же произведения превращает его в созвучие моногармонического значения – предшественник лейтгармонии.

Гармония баховской эпохи могла иногда обходиться одними лишь трезвучиями и их обращениями, но композиторы той эпохи не только не отказываются от септаккордов,

К содержанию

но и применяют их очень широко. Насыщение гармонической ткани септаккордами способствует напряжению функциональных связей, более прочному скреплению последовательностей, динамизации гармонического движения, показателем которого служит решающее значение септаккордов в модуляционном процессе.

Если в модальной гармонии встречаются диатонические септаккорды всех ступеней (при некотором предпочтении доминантсептаккорда), то в баховскую эпоху определяющее значение получают септаккорды V и II ступеней, VII ступени гармонического минора. То, что доминантовая группа представлена двумя септаккордами, а субдоминантовая – только одним, подчеркивает особое значение доминанты в системе функциональной гармонии.

В отличие от доминантсептаккорда, относительно частого в музыке доклассического периода, уменьшенный вводный септаккорд, должен быть признан специфическим средством баховской эпохи. Этот аккорд превратился в широко распространенное средство не только обычной гармонической последовательности, но и модуляции (прежде всего энгармонической).

Выразительное значение вводного септаккорда гармонического минора в эпоху Баха относилось преимущественно к сфере скорби, драматизма, а при его энгармоническом переосмыслении – к чувству смятения. Однако еще не наступило время, когда с ним стали связывать всевозможное выражение ужасов и катастроф, превращая его в стандартное средство.

В первой половине XVIII века это созвучие обладало прелестью новизны, и было связано по преимуществу с выражением не «зрелищных» моментов, а скорее душевных переживаний.

В дальнейшем, в эпоху классицизма и романтизма, уменьшенный вводный септаккорд применялся для передачи напряженно-драматических переживаний (вступление к фортепианным сонатам №8 и №32 Бетховена).

Одним из первых аккордов, выросших до монографического значения у Бетховена является уменьшенный вводный септаккорд. За этим аккордом закрепилась подчеркнута драматическая выразительность (конечно, речь идет о миноре в первую очередь).

Под моногармонизмом понимается единство гармонии произведения, как следствие систематического и ярко выразительного применения некоторого аккорда. В этом случае и аккорд и гармонический оборот начинают играть синтезирующую, формообразующую роль.

Уже у Баха в раннеклассический период уменьшенный вводный септаккорд играет моногармоническую роль. Вспомним «Хроматическую фантазию» и органную фантазию g-moll (перед фугой).

Уменьшенный вводный септаккорд – лейтгармония в «Вольном стрелке» Вебера. Аккорд Самъеля – исторически первый пример выражения лейтмотива через лейтгармонию. Не удивительно, что это произошло именно в опере. Ясно, что в лейтмотиве Самъеля основным средством выражения становится именно гармония – уменьшенный вводный септаккорд, а остальные средства музыкального языка служат лишь для индивидуализации гармонии.

Таким образом, здесь происходит нечто обратное тому, что имел в виду Глинка, говоря о дорисовывании мелодии средствами гармонии, инструментовки.

В эпоху венского классицизма и романтизма (середина XVIII – начало XX в.) аккорды мыслятся, главным образом, как цельные гармонические монолиты, с подчеркиванием в них тонально-функциональной стороны, со все возрастающей ролью колористики, фонизма (у западных и русских композиторов XIX в.).

Заключение

Септаккорды, в том числе и вводные, отличаются от трезвучий большей красочностью и большей напряженностью благодаря наличию в их составе аккордового

К содержанию

диссонанса – септимы, мелодически тяготеющей на секунду вниз. Насыщение гармонической ткани септаккордами способствует напряжению функциональных связей, более прочному скреплению последовательностей, динамизации гармонического движения, показателем которого служит решающее значение септаккордов в модуляционном процессе.

В отличие от других септаккордов водные септаккорды состоят из всех неустойчивых ступеней, наличие же в аккорде VII вводной ступени тональности придает ему доминантовый характер звучания, благодаря чему его часто используют в качестве доминантовой гармонии. Наличие в аккорде VI ступени тональности создает возможность использования его в качестве субдоминантовой гармонии и рассматривать его как трехзвучную гармонию II ступени с прибавленной секстой.

Среди других септаккордов вводные септаккорды (DVII₇) – единственные аккорды, которые сочетают в равной мере элементы двух функций – доминантовой и субдоминантовой. В результате слияния в единый гармонический комплекс трезвучий VII и II ступеней, ярких представителей противоположных функций, возникает бифункциональный аккорд - септаккорд VII ступени

Уменьшенный вводный септаккорд структурно симметричен, поэтому относится к числу универсальных аккордов. Универсальность уменьшенного вводного септаккорда заключается в том, что при обращении интервал малая терция превращается в энгармонически равный ей интервал - увеличенную секунду, что на слух неразлично, и эта специфическая особенность аккорда даёт возможность плавного перехода в любую родственную тональность, в том числе, в тональности отдалённой степени родства.

Уменьшенный вводный септаккорд является одним из первых аккордов, выросших до монографического значения ещё в раннеклассический период, в эпоху венского классицизма и романтизма, Уменьшенный вводный септаккорд – лейтгармония в «Вольном стрелке» Вебера. Аккорд Самъеля – исторически первый пример выражения лейтмотива через лейтгармонию.

Уменьшенный вводный септаккорд выступает, прежде всего, как явление из области общественной практики и музыкального сознания.

Список используемой литературы

1. Бершадская Т.С. Лекции по гармонии. 2-е доп. изд. Л.: Музыка, 1985.- 238 с., нот.
2. Виноградов Г.В., Красовская Е.М. Занимательная теория музыки.- М.: Советский композитор, 1991.- 192 с.
3. ISBN 5-85285-067-5
4. Григорьев С.С. Теоретический курс гармонии: Учебник - М.: Музыка, 1981.- 479 с., нот.
5. Гуляницкая Н.С. Введение в современную гармонию.- М.: Музыка, 1984.- 256 с., нот., схем.
6. Добкин Ю.А. Конспекты по гармонии.- Издательство «Композитор», СПб., 1994.- 144 с.
7. Музыкальная энциклопедия, т.1. Гл. редактор Ю.В.Келдыш. - М.: Советский композитор, 1973, М.: Советская энциклопедия, 1973.
8. Мюллер Т.Ф. Гармония.- М.: Музыка, 1976.- 288 с., нот.
9. Мясоедов А.Н. Учебник гармонии.- М.: Музыка, 1983.- 319 с., нот.
10. Степанов А.А. Методика преподавания гармонии. – М.: Музыка, 1984. – 135 с., нот.
11. Тюлин Ю.Н. Краткий теоретический курс гармонии. М.: Музыка, 1978.- 168 с., нот.
12. Тюлин Ю.Н., Привано Н.Г. Учебник гармонии. М.: Музыка, 1986.- 478 с., нот.
13. Этингер М.А. Раннеклассическая гармония: Исследование.- М.: Музыка, 1979.- 310 с., нот.

Чиркова О.А.

**Влияние клавирных сюит И.С. Баха на становление сонатной формы.
Методические рекомендации**

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Введение

Данные методические рекомендации ориентированы на подготовку лекционного материала по теме «Клавирные сюиты И.С. Баха» для специальности Инструментальное исполнительство. Приоритетом является обеспечение научно-методического подхода к изучаемой теме, способствующего реализации учебной программы по предмету Музыкальная литература ФГОС СПО. Творческий подход основан на расширенном изучении данной темы с использованием дополнительных информационных источников и анализом нотного текста, а основной задачей станет самореализация студента в исполнительской деятельности в современных условиях через организацию учебно-исследовательской деятельности в рамках ФГОС СПО.

Тема «Клавирные сюиты И.С.Баха» изучается в курсе Музыкальной литературы студентами музыкального колледжа всех специальностей. Хочется отметить сразу, что творчество И.С.Баха представляет большой интерес для музыкантов всех поколений. Однако притягательность этой темы только тогда станет по-настоящему серьезной и сильной, когда будет раскрыта сама суть творчества немецкого композитора. Данному вопросу посвящено немало предшествующих изученных тем курса: творческий облик и биография композитора, содержание, форма и тематизм клавирных сочинений «Хорошо темперированный клавир», «Итальянский концерт», «Хроматическая фантазия и фуга». Ко времени знакомства с сюитами и изучения строения сюит у учащихся уже накапливается определенный слушательский опыт и формируется собственное представление о творчестве композитора. Очень важна роль преподавателя в формировании данного представления, необходимо, чтобы оно было полноценным и обязательно позитивным, поскольку изучение творчества И.С.Баха стало одной из серьезных тем курса, требующей тщательного и осознанного её рассмотрения. Для формирования такой точки зрения важно пробудить интерес к творчеству композитора, заострить внимание учащихся на роли творческих достижений в истории развития музыки. С этой точки зрения мне показалось весьма интересным подчеркнуть роль клавирных сюит наряду с формами фуги и концерта в формировании главного достижения композиторов-классиков Й.Гайдна, В.А.Моцарта, Л.Бетховена – сонатной формы как формы идеально соответствующей воплощению конфликтных противоречий жизни. Положительным достижением такого подхода стал возросший интерес к теме, и что намного важнее, иное, более осмысленное отношение к исполняемым пьесам из сюит.

Цель методической разработки – изучение строения сюит, понимание образного содержания.

Основными задачами по мере применения данных методических рекомендаций стали

- знакомство с историей возникновения сюиты;
- значение сюиты в творчестве И.С.Баха;
- изучение строения сюит на примере Французской сюиты до минор;
- выявление образного содержания пьес на основе интонационно-ритмических связей с произведениями других жанров творчества композитора.

В основе работы придерживаюсь основного метода изучения – прослушивание произведений и анализа нотного текста. Главной задачей при данном подходе является формирование грамотного изложения изучаемого материала, знание музыкальных тем произведения, умения показать в процессе анализа нотного текста основных тем и разделов. Только такой осмысленный подход дополняет, развивает, вносит новые элементы в представление учащихся о жанре сюиты, её роли в процессе становления

К содержанию

сонатной формы, что в конечном итоге и служит формированию целостного понимания процесса музыкальной истории.

Значение сюиты в творчестве И.С.Баха

1.1.Клавирное творчество И.С.Баха

Заметный подъем клавирного искусства наблюдается уже с первой половины XVIII века; он связан с деятельностью многих выдающихся мастеров того времени, но следует особенно выделить значение И.С.Баха как величайшего новатора в области клавирного творчества.



Так же как и другие знаменитые музыканты XVIII века, И.С.Бах опирался на богатый, веками накопленный опыт. Восприняв самое интересное и лучшее, чем обладали школы клавирного искусства Италии, Англии, Франции, Бах не пренебрег тем, что было создано у него на родине. В Германии складывалась своя национальная школа клавирной музыки. Правда, господство органа замедлило этот процесс, и клавир долгое время занимал подчиненное положение. Тем не менее, большинство крупных немецких композиторов трудилось над созданием репертуара и для этого инструмента. Фробергер, Керль, Муффат, так же как и Пахельбель или Букстехуде, сочиняли множество пьес для клавира. Однако в произведениях перечисленных авторов сказывалось значительное влияние итальянских и французских композиторов.

Более самостоятельным и новым было творчество Иоганна Кунау — непосредственного предшественника Баха на посту кантора школы св. Фомы. Кунау принадлежит много клавирных сочинений, и при жизни его они пользовались большой известностью. Особенно популярны были так называемые «Библейские сонаты» — программные произведения; их поэтическое содержание навеяно некоторыми эпизодами из Библии.



И.Кунау один из первых применил для клавира форму циклической сонаты, заимствовав ее из скрипичной литературы; он затронул в клавесинной музыке более сложную сферу образов и чувств, нуждающихся в новых средствах музыкального воплощения. В этом Кунау вплотную приблизился к Баху. По мнению Романа Роллана, «Библейские сонаты», как и некоторые другие пьесы Кунау, дают основание считать его «не только прямым предшественником Иоганна Себастьяна Баха... но, судя по многим местам, и безусловным для него образцом».

Но все же И.С. Бах оказался несоизмерим ни с одним из своих предшественников или современников. Исключительная многогранность, гигантские масштабы новаторства, упорные, настойчивые поиски выразительных средств, способных с наибольшей полнотой выразить всю новизну задуманного, сближают Баха с Моцартом, а еще больше с Бетховеном.



Бах не ограничивался разрешением отдельных частных задач, он решительнее и целеустремленнее, чем все его современники, работал над тем, чтобы поднять бытовые формы и жанры клавирной музыки на высоту и уровень большого, возвышенного искусства.

Бах первый ощутил универсальность клавира. Он превратил этот инструмент в настоящую творческую лабораторию, где, не стесняемый внешними запретами и церковным контролем, мог свободно экспериментировать и осуществлять самые смелые проекты и идеи.

Сфера чистого клавесинизма не была чужда Баху; известно его увлечение музыкой Франсуа Куперена; однако установившиеся в творчестве композиторов-клавесинистов

К содержанию

приемы выразительности, формы и жанры не всегда соответствовали глубоким замыслам и характеру баховских образов. Перед Бахом стояла насущная задача: преодолеть ограниченность средств, которыми располагала клавесинная музыка, и заставить инструмент, предназначенный для аккомпанемента или непритязательного домашнего музицирования, заговорить серьезно и внушительно о значительных и важных явлениях жизни, сделать его пригодным для передачи больших чувств и мыслей.

В своей работе над созданием новых жанров и над отдельными клавирными произведениями Бах ориентировался не столько на собственно клавесинную музыку, сколько на то новое, что принесло развитие мировой музыкальной культуры в самых различных ее видах.

Бах заимствовал из богатейшего арсенала органной, скрипичной, оперной литературы стилистические и технические приемы, особенности формы, жанров и сделал их достоянием клавирного искусства. Он безгранично расширил художественные средства инструмента, обогатил его новой виртуозной техникой, преобразил само содержание музыкальных образов. Благодаря Баху сделалось очевидным, что клавиру, так же как органу, доступна сфера высокой лирики и патетики, что к клавиру применимы новые принципы итальянской скрипичной школы — виртуозный, концертный стиль, мелодическая кантилена.

Новизна образного содержания повлияла на качество тем, потребовала разработки новых приемов изложения и развития, насытила музыку клавира идеями и чувствами большой значимости.

Таким образом, И.С.Бах в клавирном творчестве обобщил достижения предшественников, соединив в произведениях принципы разных композиторских и исполнительских школ для воплощения более глубокого образного смысла. Как показывает собственный преподавательский опыт, акцентирование внимания учащихся на данном факте мотивирует более осмысленное отношение к сюитам как к циклическому произведению и как к неотъемлемой части клавирного наследия композитора.

1.2. История возникновения сюиты

И.С.Бах ввел в творческую практику ряд жанров, немислимых ранее в клавирной музыке. Но и существующие в те времена жанры переосмыслил, придал им иное значение, это напрямую касается и жанра сюиты. Остановимся на некоторых исторических фактах.

Как известно, сюита состоит из нескольких самостоятельных, обычно контрастирующих между собой частей, объединённых общим художественным замыслом. Части сюиты различаются по характеру, ритму, темпу, в то же время они могут быть связаны тональным единством, мотивным родством. Главным принципом формообразования сюиты стало создание единого композиционного целого на основе чередования контрастных частей. Эта особенность отличает сюиту от таких циклических форм, как соната и симфония с их идеей роста и становления. Сравнительно с сонатой и симфонией сюите свойственны большая самостоятельность частей, не столь строгая упорядоченность структуры цикла (количество частей, их характер, порядок, соотношение друг с другом могут быть различными в самых широких пределах).

Корни сюиты уходят в древнюю традицию сопоставления медленного танца-шествия (чётного размера) и живого, прыжкового танца (обычно нечётного, 3-дольного размера), которое было известно в восточных странах уже в глубокой древности. Более поздними прообразами сюиты являются в средние века арабская *nauba* (крупная музыкальная форма, включающая несколько тематически связанных разнохарактерных частей), а также многочастные формы, широко распространённые у народов Ближнего Востока и Средней Азии. Во Франции в 16 веке возникла традиция соединения в танцевальную сюиту размеренных, торжественных танцев-шествий и более быстрых.

К содержанию

Однако подлинное рождение сюиты в западноевропейской музыке связывают с появлением в середине 16 века пары танцев - паваны (величественный, плавный танец в четном двухдольном размере) и гальярды (подвижный танец с прыжками в нечетном трехдольном размере). Эта пара образует, по словам Б. В. Асафьева, «едва ли не первое прочное звено в истории сюиты». Печатные издания начала 16 века, такие, как табулатуры Петруччи (1507-08г.г.), М. Кастильонеса (1536г.), табулатуры П. Борроно и Г. Горцианиса в Италии, лютневые сборники П. Аттеньяна (1530-47г.г.) во Франции, содержат не только паваны и гальярды, но и другие родственные парные образования (бас-данс - турдион, бранль-сальтарелла, пассамеццо - сальтарелла и др.).

Уже самый ранний известный пример контрастного сопоставления паваны и гальярды, датируемый 1530, даёт образец построения этих танцев на сходном, но метроритмически преобразованном мелодическом материале.



Процесс перерождения бытового танца в «пьесу для слушания» окончательно завершился к середине 17 века.

Классический тип старинной танцевальной сюиты утвердил И. Я. Фробергер, установивший в своих сюитах для клавесина строгую последовательность танцевальных частей: за умеренно медленной аллемандой (четырёхдольный размер) следовали быстрая или умеренно быстрая куранта (трехдольный размер) и медленная сарабанда (трехдольный размер). Позднее Фробергер ввёл четвёртый танец - стремительную жигу, которая вскоре закрепилась как обязательная заключительная часть.

Самый термин «сюита» впервые появился во Франции в 16 веке в связи с сопоставлением разных танцев-бранлей, в 17-18 веках он проник также в Англию и Германию, нередко сюиты вообще не носили особого названия, а обозначались просто как «Пьесы для клавесина», «Застольная музыка». Так, французская сюита отличалась большей свободой построения (от 5 танцев у Ж. Б. Люлли в оркестровой сюите e-moll до 23 в одной из клавесинных сюит Ф. Куперена), а также включением в нее психологических жанровых и пейзажных зарисовок (27 клавесинных сюит Ф. Куперена включают 230 разнохарактерных пьес). Французские композиторы Ж. Шамбоньер, Л. Куперен, Н. А. Лебег, Ж. д'Англебер, Л. Маршан, Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо ввели в сюиту и новые для неё типы танцев: мюзет, ригодон, чакона, пассакалья, лур. Этой традиции придерживался позже И.С.Бах во Французских сюитах. В сюиту вводились и нетанцевальные части, особенно различного рода арии. Француз Ж.Б.Люлли впервые ввёл в сюиту в качестве вступительной части увертюру. Англичанин Г. Пёрселл часто открывал свои сюиты прелюдией, что стало в некоторой степени объединяющим моментом для Английских сюит Баха, открывающихся также прелюдией. Помимо оркестровых и клавесинных сюит во Франции были распространены сюиты для лютни. Из итальянских композиторов важный вклад в развитие сюиты внёс Д. Фрескобальди, разрабатывавший форму вариационной сюиты.

Разнообразие и непрерывный процесс становления жанра сюиты привели к возникновению сюиты как цикла с обязательными четырьмя танцами, имеющими ключевое значение для развития образного содержания. Четыре обязательных танца сюиты 18 века, имеющих разное происхождение, приобретают у Баха значение смысловых центров цикла. Аллеманда, умеренный немецкий четырёхдольный танец - шествие, открывавший когда-то балы, теперь играет роль вступительной пьесы. Трёхдольная куранта, французский танец подвижного темпа, в сюитах полна энергии движения. Медленная испанская сарабанда, трёхдольный танец – шествие, в сюитах Баха превращается в пьесу лирико-философского характера. Жига, завершающая сюиту, у Баха играет роль подвижной финальной пьесы.

При знакомстве с историей становления сюиты считаю необходимым обратить внимание учащихся на главную особенность сюиты: контрастное чередование танцев при

К содержанию

сохранении целостного их восприятия. Следующим открытием для учащихся станет ответ на вопрос: за счет каких выразительных средств достигается подобный эффект.

1.3. Эволюция жанра сюиты в творчестве И.С.Баха



До Баха сюиты писали И.Пахельбель, Д.Букстехуде, И.Фробергер, И.Кунау. Уже в творчестве этих композиторов жанр сюиты получает определенное развитие.

Бах, великолепно зная творчество предшественников и современников, более придерживался структуры сюит Фробергера. Однако, именно в творчестве И.С. Баха сюита достигает небывалых вершин в своем развитии. А.Швейцер пишет в монографии о Бахе, что Бах не создал новых жанров в творчестве, но все существующие в то время жанры наполнил новым содержанием, чем придал им особое значение. Бах одухотворяет, поэтизирует сюиту, выражая в хорошо известных танцевальных ладо-ритмических комплексах глубокие переживания. Танцевальная изначально музыка в творчестве великого Баха навсегда утрачивает связь с танцевальной основой, сохраняя лишь закрепившиеся на протяжении многих столетий ритмические формулы. Это теперь становится лишь средством для воплощения возвышенных чувств.

В сюитах Баха (6 английских и 6 французских, 6 партит, «Французская увертюра» для клавира, 4 оркестровые сюиты, названные увертюрами, партиты для скрипки соло, сюиты для виолончели соло) завершается процесс освобождения танцевальной пьесы от связи с её бытовым первоисточником.

И.С.Бах по-новому трактует клавирную сюиту, широко используя в пьесах импровизационные и имитационные приемы развития тематического материала, практиковавшиеся раньше преимущественно в органной музыке.

Бах писал для клавира на протяжении всей своей творческой жизни — в Арнштадте и Веймаре, в Кётене и Лейпциге. Но только в Кётене композитор достиг в этой области того совершенства, которым обладал уже в органной музыке. Именно в Кётене были созданы Английские сюиты, двухголосные и трехголосные инвенции, первый том «Хорошо темперированного клавира», «Хроматическая фантазия и фуга» и многие другие клавирные произведения. Даже такой далеко не полный перечень позволяет судить об исключительной разносторонности и многообразии замыслов и жанров, которых никогда ранее не знала клавирная музыка.

Сборник Французских сюит был написан в Веймаре, где Бах проживал в 1708-1717 годах. Сам композитор не давал своим сюитам названий, «французскими» их назвал первый биограф Баха Иоганн Форкель. Он упоминал, что эти шесть музыкальных произведений написаны во французском стиле клавесинной музыки. Название сюиты получили благодаря наличию в сюитах наряду с обязательными танцами танцев французских (лур, бурре, менуэт, гавот, паспье). Сборник Английских сюит был создан в период с 1717 по 1723 года, в Кётене по заказу некоего англичанина. Отличительной чертой этих сюит стало наличие прелюдии в качестве первой пьесы цикла, самой широкомасштабной по сравнению с остальными. В поздний период творчества, будучи кантором церкви Святого Фомы в Лейпциге (1723-1750 г.г.), Бах пишет еще один сборник сюит, озаглавленный им как Партиты (*итал. partita*, буквально — *разделённая на части*, от *лат. partio* — *делю*, в 17-18 вв. термин «партита» понимался также как равнозначный термину сюита, в этом значении термин применяется и некоторыми композиторами 20 в. (А. Казелла, Ф. Гедини, Г. Петрасси, Л. Даллапиккола). Название говорит о более смелом подходе к жанру сюиты, о его свободной трактовке. Об этом говорит и тот факт, что каждая из партит представляет собой самостоятельный цикл. Объединяющим моментом стала экспериментальная в своем роде начальная пьеса, новая в жанровом отношении



К содержанию

всякий раз: то это прелюдия, то торжественная увертюра, то симфония, то фантазия-дуэт, то токката импровизационного склада. Известно также, что Бах придерживался в своих циклах определенного количества пьес – шесть в каждом цикле, шесть Французских, шесть Английских и шесть Партит. Но есть и седьмая Партита, названная Бахом Увертюрой во французском стиле. Масштабная, концертная по звучанию, эта Партита оканчивается не традиционной жигой, как было ранее, а пьесой под заглавием «Эхо». Смелая фантазия Баха не знала границ!

Также интересно стремление Баха придать своим сочинениям архитектурную стройность и логическую закономерность. Поводя определенный итог своим стремлениям, Лейпцигские Партиты Бах озаглавил как «Художественная практика на клавире» и назвал I частью большого цикла. В качестве второй части были названы Итальянский концерт и Увертюра во французском стиле, третью часть составили органные сочинения, и в четвертую часть вошли знаменитые Гольдберг-вариации.

Таким образом, клавирная сюита в творчестве И.С.Баха прошла большой путь развития, окончательно утратив связь с танцевальной основой. Об этом свидетельствует не только сложность образного содержания, но придание самим композитором сюитам особого значения в творческом наследии.

Образное содержание пьес.

2.1. Краткий анализ Французской сюиты до минор

Каждый раз при разборе музыкальных произведений перед учащимися должен быть в наличии нотный текст. Только при внимательном рассмотрении и показе соответствующих моментов возникнет полное понимание и осознание. Следует также перед началом анализа произведения указать учащимся на тот факт, что разбор сюиты приводится во многих изданиях, посвященных творчеству И.С.Баха. И какими бы по времени выпуска не были издания, все сходятся на одной мысли – сюиты пронизывают те же мотивы – символы, что и темах фуг «Хорошо темперированного клавира». Поскольку к данному времени изучены некоторые прелюдии и фуги I тома «Хорошо темперированного клавира», то учащиеся уже имеют некоторое представление о содержании тем фуг и зашифрованных в них мотивов – символов. Наиболее убедительным и интересным мне видится анализ Французской сюиты до минор Б.Яворского, на который я стараюсь опираться при разборе сюиты на занятии. В своей работе Б.Яворский сравнивает введение свободных танцев в сюиту с драматургическими принципами трагедий У.Шекспира, введившего в ход действия приемы итальянской комедии масок.

Сюита до минор состоит из тех же основных танцев, что и у Фробергера - аллеманды, куранты, сарабанды и жиги. Вставные номера, которые обычно в сюитах называются интермеццо, - здесь ария и менуэт. Содержание сюиты оказывается очень сложным и богатым. Во-первых, Бах сохраняет фигуры танцев, во-вторых, в ткань основных танцев, кроме риторических фигур, вплетены религиозные мотивы-символы, связанные с Богочеловеком Иисусом Христом, которые приносят в характер танцев драматизм, сакральность и жизненность. Музыка основных танцев словно наполнена возвышенным духом. В-третьих, характер пьес обобщается благодаря приближению к другим обобщенным жанрам.

В ткань аллеманды Бах вплетает фигуры восхождения-воскресения, мотивы свершившейся крестной муки, паузы, символизирующие скорбные вздохи, фригийский мотив нисхождения (оплакивания) в басу, секундовые вздохи, мотив вращения (чаши страданий). Аллеманда по характеру переключается с баховскими *adagio*, носящими образ созерцания чего-то прекрасного. Форма ее - промежуточная между старинной 2-х частной и сонатной.

Куранта сочетает признаки французской и итальянской разновидностей танца. Это образ безостановочного движения жизни, какого-то действия. В нее вплетены фригийский

К содержанию

мотив нисхождения (оплакивания), фигуры креста, секстовые восклицания, движения по уменьшенному септаккорду (имеющему значение «аккорда ужаса» еще со времен итальянской оперы), трели, символизирующие дрожание голоса, страх, фигуры нисхождения - умирения. Куранта по характеру перекликается с некоторыми баховскими allegro из концертов. Форма старинная 2-х частная.

Сарабанда отходит от типичной ритмоформулы и сохраняет остановки на вторых долях тактов только кое-где. В ней больше всего священных мотивов-символов. Это символы умирения (положения во гроб), восклицания, постижения воли Господней, мотивы креста, грехопадения (ход вниз на уменьшенную септиму), вращение - символ чаши страданий. Сарабанда также приобретает обобщенный характер, больше всех пьес пропитываясь особенной внутренней сосредоточенностью, скорбной лирикой чувств. Она становится центром сюиты из-за глубины и силы заложенных в ней скорбных чувств. Форма старинная 2-х частная с признаками 3-х частной.

Следующая после сарабанды ария рассеивает напряженность предыдущих частей. По характеру она напоминает всем известную си-минорную "Шутку". Темп достаточно оживленный, 2-хголосная фактура прозрачная и легкая.

За арией следует менуэт, в котором сохранены типичные мелодические фигуры, соответствующие фигурам танца - поклонам, приветствиям и реверансам. Мелодические фразы с ровным ритмическим рисунком восьмыми заканчиваются типичными басовыми «приседаниями». В мелодии выделяется выразительная секстовая фигура восклицания. Используется мотив, типичный для менуэтов - группетто. Религиозных мотивов-символов в менуэте нет.

Следующая за менуэтом жига в размере 3/8 в очень быстром темпе, в остром пунктирном ритме, в полифонической 2-хголосной фактуре своей «четкостью» как бы подводит черту, заканчивая вереницу пьес. В начале темы содержится мотив, очерчивающий движение по квартсектаккорду - религиозный символ жертвенности. Форма старинная 2-х частная. I часть строится как экспозиция фуги. II часть построена на обращении основной темы.

Таким образом, в сюите до минор, №2 Бах как бы возродил дух придворной жизни с ее церемониями. В сюите слышна не только танцевальная музыка, но и человеческие состояния - созерцание прекрасного, оживленное движение, глубокая скорбь, галантная шутка, искреннее грубоватое веселье.

Следует обратить внимание учащихся на контрастность образов и выразительных средств сюиты как будущего основного характерного признака сонатной формы. Данная особенность сюиты также приходит в процесс становления сонатной формы.

2.2. Интонационно-ритмические связи

Сохраняя строение сюиты, контраст между частями и внутри каждой части Бах достигает удивительного единства благодаря следующим признакам:

1. Общая тональность для всех частей сюиты.
2. Наличие общих ритмоинтонационных комплексов в завершении каждого раздела частей. Общность названных элементов позволяет провести интонационные параллели между основными танцевальными частями сюиты.
3. Общность мотивно-интонационных комплексов частей.
4. Сходная двухчастная форма строения частей с некоторыми особенностями в каждой части.

Бах, сохраняя перечисленные признаки, усиливает контраст между частями цикла, что позволяет иначе осмыслить его содержание в целом. Контраст между частями превосходит сходные композиционные принципы строения сонатного цикла (контраст между частями, между темами главной и побочной партий сонатного аллегро). Однако следует помнить о том, что жанры сонаты и сюиты возникли почти одновременно, и их пути, особенно на раннем этапе, временами пересекались. Результатом этого влияния

К содержанию

было также включение менуэта в сонатный цикл и проникновение танцевальных ритмов и образов в финальное рондо. Противоположность сюиты и сонаты особенно чётко выявилась к середине 18 века, когда сюита достигла своего расцвета, а сонатный цикл окончательно сложился.

Заключение

Клавирные сюиты Иоганна Себастьяна Баха представляют собой настоящую энциклопедию образов, характерных приемов, раскрывающих черты стиля великого композитора. Значение и содержание сюит исследовано многими музыковедами, среди которых достаточно упомянуть имена трех авторов, это А. Швейцер, Б. Яворский, В.Носина. Согласно исследованиям авторов, жизнь и творчество Баха неразрывно связаны с протестантским хоралом и по его вероисповеданию, и по деятельности в качестве церковного музыканта. Он постоянно работает с хоралом в самых разных жанрах, в том числе, и в сюите. На основании изучения кантатно-ораториального творчества Баха, выявления аналогий и мотивных связей этих произведений с его клавирными и инструментальными сочинениями, использования в них хоральных цитат и музыкально-риторических фигур, Б.Яворский разработал систему музыкальных символов Баха. Сохранились письма Б.Яворского на тему о «творческом мышлении И. С. Баха», посланные С. Протопопову (1893-1954).

В работах перечисленных авторов подробно и убедительно дана расшифровка мелодико-ритмических оборотов, позволяющих прочесть скрытый образный смысл произведений Баха. Данные исследования интересны и полезны для студентов отделения теории музыки, которые используют данный материал для домашней подготовки. Но собственный опыт доказал, что для студентов специальности Инструментальное исполнительство, по виду Фортепиано, Оркестровые струнные инструменты, как раз исполняющих отдельные пьесы из сюит, сонаты, эта тема окажется весьма интересной и полезной в их будущей исполнительской деятельности. Думается, что понимание роли и значения пьес в цикле может дать ключ к заинтересованному исполнению.

В каждой пьесе сюит отчетливо прослеживается подлинный баховский драматизм, выраженный в ритмо-интонационных комплексах. Б.Яворский, А.Швейцер порой употребляют термин по отношению к сочинениям Баха «чистая музыка». По словам А. Швейцера «"чистая" музыка дает знаки образов, письмена, пользуясь которыми, конкретная фантазия рисует картины, наделенные определенным эмоциональным содержанием. Они требуют обратного перевода драмы чувств в конкретное действие, дабы слушатель снова прошел тот путь, по которому шла фантазия композитора». Понятие «чистая» музыка Б.Яворский в письме С.Протопопову рассматривает так: «Очевидно, чистой музыкой каждая эпоха называла музыку прошлой эпохи, когда терялось восприятие этой музыки как сегодняшней».

Влияние клавирных сюит И.С. Баха на становление сонатной формы отразилось в выражении контраста между частями, введением контрастного тематического материала, в логически обоснованном тональном развитии внутри частей и достижением единства цикла за счет интонационных и ритмических связей между частями.

Только понимание подлинного содержания музыки И.С.Баха может дать будущему музыканту-профессионалу необходимую основу для интересного исполнения, в первую очередь, для него самого, а задача заинтересовать студента является одной из главных задач профессионального образования.

Список литературы

1. Друскин М.С. И.С.Бах
2. Носина В.Б. Символика музыки И.С.Баха
3. Швейцер А.Иоганн Себастьян Бах
4. Яворский Б.Л. Символика сюит Баха, Сюиты Баха для клавира

К содержанию

Музыкальный материал

И.С. Бах. Французская сюита до минор

И.С.Бах. Прелюдия из Английской сюиты (по выбору преподавателя)

И.С.Бах. «Эхо» из «Увертюры во французском стиле»

И.Я.Фробергер. Фрагменты сюит (по выбору преподавателя)

И.Кунау. Фрагменты сюит (по выбору преподавателя)

Нотный материал

И.С.Бах. Французская сюита до минор

И.С.Бах. Прелюдия из Английской сюиты (по выбору преподавателя)

И.С.Бах. «Эхо» из «Увертюры во французском стиле»

И.С.Бах. Части из Партиты (по выбору преподавателя)

Юсупова Е.В.

Исполнение произведений Ф.Шопена

К следующей разработке

К предыдущей разработке

«Каждый человек должен знать, что Шопен – величайший польский художник, - писал Я. Мильштейн, - что имя его неразрывно связано с польской культурой, что он тот, кто опозитизировал фортепиано. И все же «тайна» воздействия его искусства на слушателей, «тайна» его творчества остается до конца не раскрытой, не разгаданной».

Наверное, каждый по-настоящему большой художник в известном смысле – всегда загадка. В произведениях его непременно есть нечто, ускользающее от полного и окончательного осмысления, от доскональной расшифровки... Но Шопен, быть может, загадка самая большая. Во всяком случае, он вновь и вновь ставит сложнейшие проблемы перед музыкантами – исполнителями, педагогами, критиками, да и эрудированной частью публики тоже.

В чем отличительные черты и особенности шопеновского стиля? Что собой представляют так называемые «шопенисты» и кого можно отнести к ним? Почему Шопен, по уверению большинства авторитетных музыкантов, едва ли не труднейший автор из всех, писавших когда-либо для фортепиано? Из чего проистекают особые сложности интерпретации его музыки? Меняется ли подход к композитору в связи с теми метаморфозами, которые претерпевает на исторической дистанции музыкально-исполнительское искусство? И если – да, то в чем они, эти изменения? Существует ли наша, отечественная школа исполнения Шопена, отличающаяся от иных национальных школ и традиций?

Пение на фортепиано как претворение всепроникающего всеорганизующего мелосного начала, как непрерывность выявления интонационной логики в содержательно-функциональной «заполненности» каждой единицы музыкального времени-пространства есть главное качество шопеновского стиля. Мелосная природа шопеновского мышления порождает не столько господства в его фортепианной ткани мелодического плана, сколько проращение интонационно индивидуализированных элементов вглубь ткани, ее тематическое насыщение и пронизывание. С другой стороны, шопеновская мелодия часто строится по принципу развертывания гармонических функций, аккордовых структур, их мелодического опевания, заполнения, исполненного чисто славянской гибкости и пластики. Отсюда возникает особого рода динамическое равновесие сил мелодии и гармонии в формообразовании, внутренняя мелодико-гармоническая сопряженность, равно как и интонационно-функциональная сопряженность голосов и фактурных планов.

Шопеновская фортепианная ткань постоянно пронизывается восходящими и нисходящими потоками обертоно-гармонической энергии, ее дыхание имеет циклический, волновой характер. Образующееся педально-гармоническое, резонирующее тонам мелодии звуковое пространство внутренне закономерно связано с

К содержанию

фактором времени, в течение которого эти циклы нарастания и спада энергии, циклы дыхания музыки, естественно осуществляются. Этим объясняется особый характер временной организации шопеновской музыки, свойство его «рубато», которое и сложно и просто одновременно, так как является не отклонением от основного движения, а по существу способом его реализации.

Охарактеризованные стилевые особенности обусловили качественный сдвиг в использовании интонационно-пианистического комплекса, отразились на функционировании пианистического аппарата, вызвав глубокое переосмысление принципов его формирования и совершенствования. Новой ступенью в развитии фортепианно-двигательных аппликатурных принципов стал отход от старого мануального представления: звучит лишь то, что держится пальцем. В «континууме» шопеновского звукового пространства, где мелодия, поддерживаемая восходящими токами обертоно-гармонической энергии, смогла парить, как «птица на простертых крыльях» (Бузони), там и руки смогли оторваться от клавиатуры, обрели свободу для плавных, гибких перемещений. Описанные свойства шопеновской ткани не могли не породить соответствующего двигательного «рисунка», типично шопеновского принципа дыхания кисти, свободы и пластической скоординированности частей игрового аппарата – через особенности позиционного членения фактуры, фразировку, артикуляцию.

Все это предопределило в пианизме Шопена и в его методических принципах идею раскрепощения аппарата в противовес господствовавшим в то время механическим принципам изоляции и фиксации его частей, индивидуализацию пальцев – в противовес их уравниванию. Необходимость в исполнении «передачи тонких звуковых градаций» (фортепианная специфика), а не «игра всего выровненным звуком» (клавесинная специфика), закономерно выдвигала требование развивать естественные качества каждого пальца, а не «портить их индивидуальность» тренажем, направленным на механическое их выравнивание. «Очень важно использовать форму пальцев и всей руки: кисти, плеча и предплечья. Неправильно играть исключительно кистью, как этому учит Калькбреннер», - убеждает учащихся и коллег-педагогов Шопен. Конструкцию фортепиано в ее отношении к анатомическим особенностям руки Шопен оценивает как нечто «предельно разумное», «движение руки пойдет за естественной ее формой», - говорит автор «Методы», указывая на преимущество своей позиции: крайние пальцы на белых, средние, длинные – на черных клавишах. Шопеновская начальная позиция, позволяющая не «ставить» руку, а организовать ее для свободных и естественных перемещений, обнаруживает в своей основе не классическую статичность, но мобильность – залог достижения связного исполнения нового типа. Отсюда же установка на «нон легато» как изначальный прием исполнения данной формулы – связность исполнения понимается не как пальцевое «легато», но как интонационно-смысловое. Все эти новые двигательные принципы интонационно обусловлены, ибо условие жизни интонации есть непрерывное движение, процесс.

В своей «Метод» Шопен уделит внимание и основному вопросу исполнительской эстетики – о природе и сущности выразительности. В тезисах шопеновского эскиза она обретает вполне конкретное, реалистическое обоснование. Сюда относятся записи Шопена о генезисе речевой и звуковой (музыкальной) интонации, о многозначности интонации, множественности заключенных в ней смыслов: «Звук существовал до появления языка», «Слово родилось из звука», «Слово является определенным родом звука»; «Неопределенное слово – это звук». С этим же связаны мысли об отношении музыки к миру человеческих мыслей, чувств, воззрений; отсюда вытекают и принципы шопеновской программности, как реализация эстетических взглядов польского мастера: «Нет музыки без скрытого смысла».

К содержанию

Искусство для Шопена есть непрерывная борьба «бесконечного, неопределенного» в звуковой сфере с упорядочивающей, организующей, управляющей волей художника – как композитора, так и исполнителя, педагога.

Путь шопеновской мысли от тезисов о бесконечности скрытых в музыке смыслов через рассуждения об искусстве управлять этими смыслами и далее – к идеям о «разумном», гармоничном и естественном пианизме есть путь интонационной логики. Человеческие чувства, мысли, воззрения, выраженные в звуках, ищут и находят адекватные формы своего воплощения в механике инструмента и пианистического аппарата. Регулятор этого воплощения – звук, интонация, «мастерство тонких звуковых градаций», «изменение их напряженности». Главное же во всем этом – диалектика, движение, развитие, становление, процесс «свободных взаимопереходов», подвижная относительность при высочайшей внутренней логике организации целого.

Фразировка в произведениях Шопена многогранна, разнообразна и часто выходит за рамки традиционных представлений. То новое, что вошло в фортепиано с музыкой Шопена: перенесение принципов вокального дыхания, использование длинных фраз, вливающих одна в другую, появление колоратурных пассажей, легких, прихотливо изгибающихся, - все нашло отражение в его фразировке. Наряду с детальной записью артикуляции, мелких лиг, всегда выражающих основные интонации музыкального образа, мы встречаем длинные лиги, охватывающие большие периоды музыкального развития.

В отличие от венских классиков, для Шопена не характерна расчлененность фраз: у него, как правило, конец одной фразы является началом следующей. Длинные лиги Шопена обусловлены широтой и протяженностью тем, их причудливыми изгибами и поворотами. Они как бы олицетворяют дыхание фразы, прерываясь лишь на кадансах, или на модуляциях, или при смене фраз. Конечно, нельзя уложить точно их в схему, они подчинены творческой мысли автора, и именно поэтому имеют глубокий логический смысл.

Фразировка Шопена основана на принципах вокальности. Преломление вокальных тенденций, широкое применение «вокального дыхания» составляет одну из особенностей фортепианного стиля Шопена. Фразировка Шопена богата нюансами и своеобразна, так же как и музыка.

В музыкальном исполнительстве динамика, как и педализация, область гораздо более субъективная, нежели, скажем, фразировка, и поэтому записать динамические указания всегда тщательно и точно (особенно мельчайшие динамические колебания) бывает почти невозможно. Так же, как и в педализации, в записи динамических указаний есть моменты, выписанные чрезвычайно тщательно, в других случаях они носят более обобщенный характер, указывающий на «динамический уровень». Шопен с великим искусством, большой тонкостью и бесконечным разнообразием пользовался акцентами как важным средством музыкальной выразительности. Разделение акцентов Шопена по их функциональному назначению в большинстве случаев довольно сложно, так как они нередко полифункциональны. Тем не менее обычно характер акцентов достаточно индивидуален, чтобы произвести попытку условного разделения их на следующие типы: фразировочные, интонационные, динамические акценты.

Исполнение фразировочных акцентов требует тщательного обдумывания их меры и временной протяженности, иначе они нецелесообразны.

Интонационными и интонационно-мелодическими акцентами пронизана вся ткань музыки Шопена. Их роль велика. Подтверждением этому служит тщательность их расстановки в авторском тексте. Они способствуют рельефному произнесению мелодии, быстрой мелодической фигурации.

Если вспомнить описание игры Шопена его современниками, то становится ясной огромная роль интонационной выразительности, входящей неразрывно с

К содержанию

ритмической гибкостью в его знаменитое «*rubato*». Выразительное произнесение, ясная декламация основаны в равной степени на ритмике и на интонационных акцентах.

Известна любовь Шопена к варьированному изложению музыкального материала. Часто при повторе вносится новый штрих – и в результате меняется ритмика, динамика, фразировка. Нередко меняется также и фактура.

В связи с многочисленными назначениями акцентов Шопена хочется обратить внимание на весьма существенный пробел в истолковании шопеновских пассажей. Они занимают особое место в творчестве Шопена. Нельзя представить себе музыки Шопена без блестящих пассажей-фигураций, не просто украшающих фактуру, а часто имеющих тематическое значение.

В вокальных по природе пассажах Шопена заложено огромное мелодическое и гармоническое богатство. Несомненна тесная связь шопеновских мелодических фигураций, орнаментальных украшений с приемами школы «*belcanto*».

Пассажи Шопена, несмотря на блестящую виртуозность, с полным основанием можно назвать мелодическими. Поэтому виртуозный блеск не должен быть самоцелью, исполнителю нужно достигнуть единства мелодической и интонационной выразительности, не поддаваясь при этом искушению подменять пассажи техническими упражнениями. Поскольку пассажи Шопена художественно, мелодически значимы, их редакционная сторона требует особенной тонкости подхода.

«Воздействие педали еще не исчерпано, ибо она все еще находится в рабстве узкосердечной и неразумной гармонической теории» - Бузони. Эти слова замечательного пианиста и музыканта особенно применимы к Шопену, создавшему на рояле мир звучаний своеобразный, неповторимый, выходящий за рамки созданных до него норм.

Шопен – подлинный поэт рояля и поэт педали, создатель нового отношения к инструменту, первооткрыватель заложенных в нем тайн. Не случайно он не писал для других инструментов, ему было достаточно рояля, вместившего его творческие мечты. В новой трактовке рояля очень значительное место занимает педализация – смелая и основанная на тончайшем знании акустических и регистровых свойств инструмента.

Основные элементы, на которых строится педализация в произведениях Шопена, - гармония и басы, эта насущная жизненная база его музыки, их мелодическое и ритмическое сопряжение и, наконец, многокрасочность, многоликость звуковой атмосферы, дающей выразительную характеристику музыке.

Каждому произведению, кроме его мелодической и гармонической выразительности, тонкой полифонии, присущи его особое, неповторимое «тепло звучания», от эфирно-легкого до мощного. Динамика раскатов, жизнь регистров, их сопоставление, но в совершенно новом аспекте, характерны для Шопена.

Гармоническая педаль у Шопена необходима, а не только возможна. О ней не стоило бы и говорить, но мелодические ходы в его музыке часто имеют вид несовместимых и толкают исполнителя на аскетический отказ от насущной базы в пользу абстрактной чистоты.

Именно гармоническая педаль у Шопена завоевывает свое фактурное значение. На ней основан комплекс его фортепианного мышления и записи. Шопен пишет только то, что можно сыграть руками, никогда не прибегая к ритмическому фиксации нот или аккордов их реальными длительностями, если их нельзя удержать пальцами. В отказе Шопена от ритмического комментария – особое изящество. Его почерк – дыхание, жизнь рук, характеристика прикосновений. В его лаконичной в этом смысле, но выразительной формулировке своих мыслей – трогательное доверие гения к тому, что его нельзя понять. Ритмические комментарии, к которым прибегают иногда услужливые редакторы (вроде Клиндворта, одного из самых бесцеремонных), разрушают красноречивую пластичность записи, гвоздями прибавляют кружевную ткань.

К содержанию

Запись Шопена опирается на наличие педали, которую он иногда обозначает тщательно, но больше – в виде педальной идеи. Он указывает педалью протяженность дальних басов, гармонические объединения, звучащие паузы и стаккато. Педаль он пишет обычно осторожную, иногда очень смелую, но, думается, все же менее смелую, чем та, которой он сам пользовался. Он был знаменит своей волшебной педализацией, как впоследствии Скрябин.

Гармоническая педаль Шопена в большинстве случаев не вызывает сомнений. Благодаря тонкому использованию преимуществ нижних регистров и свойства ударного начала звука вытеснять остатки прежних звучаний, в лоне общей гармонии мирно уживаются исключаящие друг друга последовательности. Это «опасное соседство» придает, кроме того, роялю новое тембральное очарование. Непреходящая популярность Шопена среди широкой публики в большей степени объясняется тем, что рояль полностью теряет свои отпугивающие свойства сухости, ударности. Даже не любящих рояль убеждает чарующая колоритность шопеновских звучаний.

Шопен не пишет запаздывающей педали. Его запись объясняет музыкальную сопряженность, а не регистрирует движение ноги. Поэтому вдумчивый и чуткий пианист корректирует неточность, употребляя запаздывающую педаль. Но в музыке Шопена одновременная прямая педаль необходима гораздо чаще, чем это кажется на первый взгляд и чем это принято. Запаздывающая, безвоздушная педаль хороша там, где нужна слитность всей фактуры в целом, не только мелодии, - в аккордовых соединениях, в мелодической линии баса.

Музыка Шопена впервые прозвучала в России в 1829-1830 годах, в концертах известной в ту пору польской пианистки М.Шимановской. И нашла живой и теплый отклик у русской публики. Любил Шопена М.И.Глинка, разыгрывавший порой, в кругу знакомых и близких, пьесы композитора.

Менялись со временем вкусы, привязанности, моды; чередовались одно за другим различные поколения пианистов; иным становится социальный состав аудитории – изменялось все, кроме отношения слушателей к Шопену.

Шимановская открыла русской публике (в петербургском доме Шимановской бывали Пушкин, Мицкевич и другие люди своего времени). Вслед за ней к произведениям композитора стали обращаться видные музыканты 30-40 годов 19 столетия. Играл шопеновские пьесы А.Гензельт (придворный пианист императрицы и инспектор музыкальных классов целого ряда учебных заведений). Гензельт пользовался большим авторитетом у современников (в том числе у Листа); сочинения, пропагандировавшие им, быстро входили в музыкальный обиход.

Исполнял Шопена и А.Герке, популярный пианист и педагог, у которого занимались в разное время Стасов и Мусоргский, Чайковский и Ларош. Герке любили в столичных аристократических салонах за изящество манер и «чувствительность игры»; Шопен, свидетельствуют мемуаристы, удавался ему особенно хорошо.

Среди первооткрывателей Шопена нельзя не отметить М.Гардер, одаренную артистку, с успехом гастролировавшую в Петербурге, Москве, в других городах России и Западной Европы. Ее программы включали «Колыбельную», ноктюрны, полонезы, вальсы, мазурки Шопена. Из мемуаров прошлых лет мы узнаем, что «отличительными признаками ее игры были ровность и чистота, правильность и грация, ясность и изящество, соединенные с блистательной техникой; наконец, глубокое артистическое чувство, преобладающее над всеми качествами».

Следует причислить к первым русским шопенистам и М.Калергис-Муханову (Калерджи). Будучи, как Э.Греч, ученицей Шопена, она считалась одной из самых вдохновенных исполнительниц его сочинений в России и Европе; искусство ее высоко оценивали Лист и Бюлов.

Со всем вниманием отнесся к Шопену В.Боткин. Он в основном верно угадал гамму психологических состояний Шопена, достаточно точно определил спектр его

К содержанию

эмоциональных красок и чувствований. «Фортепиано, - писал Боткин, - заговорило у него языком поэзии и какого-то грустно-страстного романтизма. Его оригинальные мелодии – меланхолические и несколько туманные, облечены у него всегда в какой-то вечерний полусумрак, сообщаемый им облекающей их прозрачно величавой гармонией. Особенно превосходны небольшие пьесы его – истинно лирические вдохновения! Он первый оторвался от рутины современных пианистов, отбросив избитые пассажи и фигурации, заменив их новыми формами и звукосочетаниями. В изобретении мелодий, поэтически одушевленных и облеченные в самые интересные и великолепные ходы гармонии, - Шопен достигает истинной гениальности».

К числу тех, кто писал о Шопене, принадлежал Н. Христианович. Он убедительно выявил национальную природу музыки композитора, указал на ее фольклорные истоки.

Шопен легко и быстро занял «почетное место в числе известнейших композиторов», несмотря на сложнейшие задачи, которые он ставил перед «фортепианистами».

Не последнюю роль в продвижении искусства Шопена вглубь культурных слоев русского общества сыграли и знаменитые концерты Листа в России, проходившие в 1842, 1843, 1847 годах. На них среди прочего исполнялись и шопеновские опусы. Выступления Листа имели необычайный успех и, естественно, пробудили интерес русских людей к тому новому, что появлялось в западноевропейской музыке в ту пору.

Шопен на русской фортепианной сцене начинается с А. Рубинштейна. Он играл почти всего Шопена. А. Рубинштейн вывел русское фортепианно-исполнительское искусство из несколько затянувшейся полосы любительского и полулубительского музицирования – полосы, для которой были характерными слащаво-сентиментальная манерность и жеманная чувствительность, сочетавшиеся порой с претензиями на виртуозность. Причем особенно это бросалось в глаза именно в Шопене. Большинству российских любителей музыки Шопен был близок своими нежными элегиями, грустной мечтательностью, красивой дымкой меланхолии. А. Рубинштейн увидел в музыке композитора нечто неизмеримо более сложное, психологически богатое и многообразное – то, что до него зачастую просто не замечалось. «Трагизм, романтика, лирика, героическое, драматическое, фантастическое, задушевное, сердечное, мечтательное, блестящее, простота – вообще все возможные выражения находятся в его сочинениях».

Признанным интерпретатором Шопена был младший брат Антона – Николай Рубинштейн (исходил не из образного понимания музыки, а из анализа звуковых сочетаний в обширнейшем смысле слова).

Наряду с братьями Рубинштейн, много играла Шопена А. Есипова. Именно с его музыки начала она свою концертную практику. «Эластичность удара, певучая, гибкая, широкая кантилена, исполняемая с удивительным теплом, воздушная, легкая, жемчужная пассажная техника и орнаментика, тонкая нюансировка, свободный ритм, благородство и простота исполнения – вот основные черты, неизменно отмечаемые рецензентами».

Сочинения Шопена занимали видное место в концертных программах С. Рахманинова. Описание рахманиновской игры можно встретить у многих исследователей. Одни отмечают при этом его ослепительную, «разящую» виртуозность, другие – упругую ритмическую поступь; третьи восторгаются глубокими и резко очерченными динамическими контрастами; четвертые подчеркивают: во всем, что делалось Сергеем Васильевичем за клавиатурой рояля, ощущался железный диктат его исполнительской воли.

Великолепным интерпретатором Шопена был К. Игумнов. Ему была близка лирика композитора. «Кантилена Шопена, во многом идущая от напевности человеческого голоса, требует большей певучести и дрящегося звука. Причем

К содержанию

певучестью должна быть проникнута вся музыкальная ткань, а не один только доминирующий мелодический голос». Несомненный интерес представляют чисто практические советы Игумнова – пианиста: «при исполнении кантилены пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть «подушечкой», мясистой частью пальца, то есть стремиться к максимальному полному контакту, естественному слиянию пальцев с клавиатурой. Не должно быть никакой «перепонки», никакой «корки» между пальцем и клавишей, нужно ощущать дно клавиатуры, связать без толчка один звук с другим, как бы переступая с пальца на палец». Игумнов был противником густой, «жирной» педализации, считая, что это затуманивает ажурное плетение звуковых нитей в пьесах композитора.

По-другому выглядел Шопен у Г. Нейгауза. Романтический пафос, вдохновенный порыв, импульсивность в выражении чувств, сочетавшиеся с одухотворенным артистизмом, - эти черты Нейгауза, человека и художника, делали его особо колоритной фигурой среди тех, кто выступал на концертной сцене в его годы. В отличие от Игумнова, Нейгауз вносил в исполнение Шопена больше внутреннего беспокойства, возбужденности, «нерва», душевной экзальтации.

На протяжении нескольких десятилетий играл Шопена видный советский пианист А. Гольденвейзер. Художник строгой академической ориентации, он выделялся серьезностью и взвешенностью своих замыслов, широтой знаний, умением аналитически исследовать материал. Отличала его также жесткая самодисциплина во время игры и глубокий смысл в отношении авторского текста. Гольденвейзеру не свойственны были стихийные всплески чувств, как у Нейгауза, или фейерверки виртуозности, как у Блуменфельда, или, теплота и непосредственность лирических излияний, как у Игумнова. Однако были у него свои артистические достоинства: тонкие оттенки, честное отношение к исполняемому автору, доброкачественный труд, большая подлинная культура.

Почти все, кому посчастливилось слышать Шопена, говорят о неизменной утонченности и изяществе его игры. «Резкий звук был для него невыносим», - приходит к выводу на основе изучения соответствующих источников А. Хипкинс, один из наиболее проницательных исследователей искусства Шопена. Не любил Шопен грубого, стучащего «форте»; ничего, хотя бы отдаленно напоминающего о нем, нельзя было обнаружить в его игре. «Его нюансы представляли собой оттенки звука, уменьшавшегося до слабейшего, но всегда отчетливого пианиссимо» (Хипкинс); при этом, однако, каждая нота у него была «ясна, как звук колокольчика» (Ф.Никс).

По-видимому, неприязнь Шопена к чрезмерно громким звучностям, неприятие им напористо-жесткой игры вообще объяснялось не только его рафинированным художественным вкусом, но и другими факторами. Он никогда не был особенно силен физически, даже в молодости. В последние же годы, когда болезнь его стала проявляться все заметнее, играть сильно и громко он был просто не в состоянии.

В воспоминаниях о Шопене нередко отмечается, что отличительным качеством его игры была певучесть. Он испытывал особое влечение к мелодическим линиям – как композитор и как исполнитель, - любовно очерчивал их в процессе музицирования. Те, кто видел его вблизи, рассказывают, что исполнять кантилену было истинным удовольствием для него.

«В пении, в фразировке мелодий, в умении выделить тему, в создании мелодической линии он был непревзойден» (Ж. Матиас). «Под его пальцами, - передавал со слов Микули польский пианист Р. Кочальский, - музыкальная фраза пела, и с такой ясностью, что каждая нота становилась слогом, каждый такт – словом, каждая фраза – мыслью. Это была речь, лишенная напыщенности, простая и в то же время возвышенная».

Шопен был горячим почитателем оперы, особенно итальянской, любил хороших певцов. Шопен открыл «belcanto» фортепианной игры. Певческое начало у Шопена –

К содержанию

пианиста не смогло бы проявиться с такой яркостью, если бы не его изумительное владение техникой игры «rubato». Живое дыхание мелоса в партии правой руки, постоянные и непринужденные отклонения от размеренно-ровной ритмической пульсации – в сочетании с опорой на твердый метроритмический фундамент – все это было доведено у Шопена – пианиста до высшего совершенства. «Левая рука – это капельмейстер, - учил он, - она не должна ни размягчаться, ни шататься в ритме, правая же рука делает все, что она хочет и может» (Ленц).

Игра rubato всегда включает в себя элемент импровизационности, неожиданности. В том-то и заключалось очарование его исполнения, что за клавиатурой рояля он был творцом.

Наконец, еще одна особенность Шопена – исполнителя. Точнее всего она определяется словом «камерность». Шопен не любил огромных, роскошно убранных концертных залов, многолюдных аудиторий, не любил большого скопления людей. Лучше всего, он чувствовал себя в узком кругу близких и друзей. Его публичные выступления были крайне редки.

Искусство Шопена – это совершенно особая эмоционально-психологическая тональность. И шопенист – тот, кто внутренне чувствует ее своей.

Литература:

1. А. Малинковская. Фортепианно-исполнительское интонирование
2. Н. Голубовская. О музыкальном исполнительстве
3. Г. Цыпин. Шопен и русская пианистическая традиция.

Яковкина И.Г.

Областные певческие стили. Курс лекций

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Курс лекций представлен вводным и развивающим курсами по теме МДК 03.02 «Областные певческие стили» профессионального модуля «Организационная деятельность». Материал адресован студентам специальности ФГОС СПО 53.02.05 «Сольное и хоровое народное пение», направлен на изучение региональных традиций народно-песенного творчества.

Введение

В русском музыкальном фольклоре существуют различные местные песенные традиции, без учета которых нельзя в полной мере охарактеризовать русскую певческую культуру. Теоретическое и практическое осмысление специфики региональных особенностей фольклора поможет глубже вникнуть в сущность происходящих явлений в народном исполнительстве, полнее осознать его художественную ценность, расширить палитру художественных средств фольклорных ансамблей.

Для профессиональной подготовки студентов по специальности ФГОС СПО 53.02.05 «Сольное и хоровое народное пение» предусмотрен курс лекций «Областные певческие стили», основная задача которого – дать студентам метод овладения особенностями местных песенных традиций русского народного исполнительства разных областей России. Курс лекций включает изучение следующих песенных традиций:

- западнорусская традиция;
- среднерусская традиция;
- северная традиция;
- южнорусская традиция (включая казачью традицию);
- средневолжская традиция;
- уральская традиция;

К содержанию

- сибирская традиция.

Требования к организации, форме, содержанию учебного курса определяется учебным планом, рабочей программой профессионального модуля 03. «Организационная деятельность».

Цель курса - формирование у студентов представления о музыкальном фольклоре как особом типе художественной культуры; выявление в жанровой системе музыкального фольклора как общих, так и региональных признаков, позволяющих представить музыкальное творчество народа во всем богатстве его региональных разновидностей.

Задачи курса:

- умение определять музыкальные диалекты; анализировать исполнительскую манеру;
- умение применять теоретические знания в исполнительской практике;
- изучение основных этапов истории песенных и певческих стилей различных регионов России;
- получение знаний о специфике местных традиций музыкального фольклора, проявляющейся в комплексе явлений художественной культуры русского народа;
- изучение исполнительских приемов и средств выразительности различных песенных стилей;
- умение творчески использовать полученные знания в деятельности будущих руководителей фольклорных ансамблей.

Данный теоретический курс находится в тесной взаимосвязи с учебными дисциплинами: «Народная музыкальная культура», «Хороведение» и междисциплинарными курсами профессиональных модулей: «Хоровое и ансамблевое пение», «Основы сценической подготовки», «Дирижирование, чтение хоровых и ансамблевых партитур», «Областные певческие стили, расшифровка и аранжировка народной песни».

Форма занятий по теме МДК лекционная. Теоретический материал подкрепляется прослушиванием на занятиях аудиоматериалов и просмотром видеозаписей с песенными образцами изучаемого стиля.

Данный раздел МДК дает возможность приобщить студентов к собиранию, изучению и популяризации образцов традиционного народного творчества, способствует осознанию ценности фольклорного материала в будущей исполнительской, педагогической и организационной деятельности.

Курс лекций включает в себя одиннадцать разделов с последующими вопросами и заданиями к каждому из них.

Важность данной работы определяется отсутствием учебника по региональным традициям в русском музыкальном фольклоре.

В процессе изучения темы МДК 03.02. «Областные певческие стили» формируются общие и профессиональные компетенции:

ОК 1.1. Понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес.

ОК 1.2. Организовывать собственную деятельность, определять методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество.

ОК 1.4. Осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.

ПК 1.1. Целостно и грамотно воспринимать и исполнять музыкальные произведения, самостоятельно осваивать сольный, хоровой и ансамблевый репертуар (в соответствии с программными требованиями).

ПК 1.4. Выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения, применять базовые теоретические знания в процессе поиска интерпретаторских решений.

ПК 1.5. Систематически работать над совершенствованием исполнительского репертуара.

ПК 2.5. Применять классические и современные методы преподавания, вокальных и хоровых дисциплин, анализировать особенности народных исполнительских стилей.

Вводный курс

Раздел 1. Региональные традиции в истории фольклористики

Лекция 1.1. Границы распространения стилей

Природно-климатические и социально-культурные особенности того или иного региона наложили особый отпечаток на мелодику, интонацию и манеру исполнения песен. Все это обусловило некоторые отличительные черты и типологию песенного фольклора той или иной местности. Сложились так называемые местные традиции песенного фольклора, под которыми понимается совокупность условий бытования, черт стиля и приемов исполнения, придающих своеобразие и характерные отличительные свойства песенному фольклору определенного народа в одной ограниченной местности.

Местные песенные традиции основаны на консервативном начале народного искусства (стремление сохранить все элементы) и на творческой тенденции к развитию (стремление к усовершенствованию).

Внешние причины, влияющие на формирование местной песенной традиции:

1. Миграция населения – влияние фольклора соседних народов.
2. Длительная обособленность группы населения (старобрядцы).
3. Окружающая природа (суровый или жаркий климат) – эмоции.
4. Хозяйственный и бытовой уклад. Юг – открытый воздух, север – помещение. В земледельческих районах важную роль играют календарные песни. На Севере – преобладание эпического жанра, которая поддерживалась обычаями края (Рыбаки поморы брали с собой старика - исполнителя «Старин», за равный пай добычи).

В русском песенном фольклоре современные исследователи выделяют по крайней мере семь основных стилевых географических зон: северно-русскую, южно-русскую, среднерусскую, западно-русскую, средне-волжскую, уральскую и сибирскую. В отдельную группу также выделяют казачий песенный фольклор, в котором также можно выделить традиции донских, оренбургских, терских казаков, хотя в целом музыкальная культура качества соответствует южно-русским фольклорным традициям. Однако внутри южно-русской культуры в силу особенностей заселения территорий, примыкающих к Дону и Кубани, сложилось множество своеобразных песенных традиций. Так, песенный фольклор Кубани очень неоднороден. В нем соединились черты и украинского мелоса, и среднерусских традиций. Достаточно цельными и самостоятельными являются традиции, сформировавшиеся в казачьей среде до XVIII столетия, когда на эти территории еще не приехали выходцы из других регионов России.

Западнорусская песенная традиция

Наиболее древняя традиция, раннего формирования. Территория распространения западнорусской традиции: Брянская, Смоленская области, западные районы Калужской, Курской областей, южные районы Псковской, Тверской областей, русские поселения Белоруссии, Украины (Гомельская, Витебская обл.) и Украины. На западнорусской территории первоначально складывалась восточнославянская архаическая культура, сохранившая наибольшие связи с западнорусской культурой. Им свойственна сохранность дохристианской картины мира и архаических форм народной духовной культуры.

Северорусская песенная традиция

Территория распространения северорусской традиции: бассейны крупнейших северных рек, текущих в бассейн Северного Ледовитого океана - Пинега, Мезень, Сухана, Кокшеньга, Печора; бассейны северных озёр – Ладожского, Онежского. Первоначальные русские поселения располагались на берегах рек и озер, что очень важно для условий сурового северного климата. Заселение территории Русского Севера происходило в несколько этапов, что сказалось на формировании северорусской песенной традиции.

Особенность традиции Русского Севера состоит в том, что русские, осваивая северную территорию, постоянно контактировали с коренными народами финноугорской языковой группы (карелы, вепсы, коми, удмурты). Возможно названные контакты и

К содержанию

объясняют своеобразие северной культуры, её резкое отличие от западнорусской, и южнорусской культур.

Южнорусская песенная традиция

Территория распространения южнорусской традиции: Белгородская, Курская, Воронежская области, южные районы Калужской и Орловской областей. Формирование южнорусской традиции проходило в результате миграций населения из западнорусских, среднерусских регионов. Первые создатели южнорусской традиции – восточные славяне, земледельцы, что подчеркивает и сближает ее с западнорусской песенной традицией. В дальнейшем, на юге России со строительством сторожевых крепостей и защитных сооружений положено начало одному из слоев казачьей культуры.

Песенный фольклор уральских (яицких) казаков. Формирование яицкого казачества восходит к первой половине XVI в., когда из центральных районов России и Поволжья на правый берег реки Яик начали заселяться русские выходцы с Дона. Помимо русских, составляющих большинство, в Яицкое казачье войско вошли чуваша, татары, мордва, башкиры, казахи и другие народы. Главную роль в бытовой деятельности казаков играло рыболовство, промыслы (добыча соли и охота), скотоводство, в меньшей мере – земледелие. По конфессиональной ориентации, в основном, яицкие казаки считались старообрядцами («поповцы» и «беспоповцы»). Специфика этнокультурного облика уральского казачества определяется этнической неоднородностью и участием в его формировании соседних кочевых этносов.

Песенная традиция среднего Поволжья

Наиболее полно ее особенности проявляются в фольклоре Ульяновской, Самарской, Саратовской, Пензенской областей, а также в пении русского населения Татарии, Башкирии, Мордовии, Чувашии, Мари. Данная традиция сформировалась, очевидно, в тот же исторический период, что и южнорусская, в ХУП — начале ХУШ столетия, что обусловлено общностью процессов заселения южных и юго-восточных окраин, связанного с необходимостью обороны Руси от татарских набегов. Так же, как на юге России, в среднем Поволжье возводятся система оборонительных сооружений (так называемые «засечные черты»), и порубежные города строятся и обживаются ратными служилыми людьми, в среде которых, по-видимому, и сформировалась в основных чертах местная народная культура. Однако песенная традиция Поволжья заметно отличается от южнорусской по всем основным признакам. Возможно, здесь сказались близкое соседство с финоугорскими и тюркскими народностями и народами, а также иные, чем на юге, формы хозяйства, вызванные к жизни сравнительно более суровыми природными условиями. Вместе с тем, нельзя не заметить в фольклоре среднего Поволжья целого ряда черт, указывающих на его тесные связи с многими местными «школами» русского народного творчества.

Среднеуральская песенная традиция

Средний Урал занимает горную и предгорную части Свердловской и Пермской областей, восточный склон Уральской горной системы и прилегающие западносибирские земли, входившие в прошлом в состав Пермской губернии. Первоначально среднеуральские земли осваивались коренным населением – предками финно-угорских и тюркских народов. Основной контингент переселенцев составляли севернорусские крестьяне (из Поморья) и посадские люди, позже присоединились выходцы из центральных уездов. После зарождения и активного развития горнозаводской промышленности миграционный поток на Среднем Урале становится более пестрым. По своей конфессиональной ориентации значительная часть среднеуральского населения принадлежит к числу старообрядцев, не принявших церковной реформы, проведенной в середине XVIII в. патриархом Никоном.

Западносибирская песенная традиция

Региональная культура Западно-Сибирского Зауралья сформировалась в результате «вторичной» локализации и взаимной адаптации разнородных элементов коренных

К содержанию

народно-песенных систем европейской России. Результаты фольклорно-этнографических исследований на территории Тюменской области выявили сосуществование нескольких народно-песенных традиций, представляющих творчество различных социальных слоев населения, пришедших на эти земли в разное время из различных регионов Европейской части России. Наиболее показательная для данной территории *старожильческая* культура, сформировавшаяся ранее других традиций преимущественно под влиянием *севернорусской* и *казачьей* культур. Именно старожильческая традиция в значительной степени определила облик местного песенного фольклора. С одной стороны, влияя на песнетворчество новопоселенцев (*по народной терминологии «россиян» или «рассейских»*), с другой стороны, наоборот, воспринимая некоторые его тенденции, старожильческая традиция приобрела значение *централизованного стержня* в устно-песенном творчестве разных районов края. Старожильческой традиции, несмотря на очень сложную внутреннюю структуру, на разнородные истоки, присуща этнокультурная целостность, характеризующаяся единством принципов музыкального творчества.

Традиционная музыкальная культура семейских Забайкалья

Семейские – потомки раскольников, образовавших группу русского старожильческого населения Забайкалья. История семейских связана с расколом, происшедшим в русской православной церкви в середине XVII в., когда официально приняли так называемое «нововведение» патриарха Никона. Раскольники – старообрядцы отказались принять «нововведения» и продолжали придерживаться старых обрядов, молились по неисправленным церковным книгам, за что были подвергнуты различным репрессиям. В середине XVIII в. началось массовое переселение старообрядцев целыми семьями в Восточную Сибирь, отсюда и прозвище “семейские”. Поселенцы-раскольники селились по соседству с русскими старожилами либо на вновь отводимые им земли. Старались жить самостоятельно, подальше от всех инаковерующих, соблюдая заповедь “жить так, как наши деды жили”.

Лекция 1.2. Научные исследования о традиции в музыкальном фольклоре

В русском музыкальном фольклоре существуют различные песенные традиции, без учёта которых нельзя в полной мере охарактеризовать русскую певческую культуру. Теоретическое и практическое осмысление специфики региональных особенностей фольклора помогает глубже проникнуть в сущность происходящих явлений в народном исполнительстве, полнее осознать его художественную ценность, расширяет палитру художественных средств фольклорных произведений.

На отдельные стороны этих различий обращали внимание собиратели и исследователи народных песен уже давно. В частности составитель первого сборника народных песен – Трутовский, Кашин, Пальчиков, Мильгунов, Листопадов. Они обращали внимание на этнографическую и музыкально-стилевую стороны. Местные песенные традиции и стилиевые черты отражены в материалах «Песенной комиссии» Русского географического общества (Линёва – северная традиция; Листопадов – казачья). В советский период также занимаются этой проблемой Гиппиус и Эвальд («Песни Прионежья»), Руднева – «Народные песни Курской области», «Курские танки и карагоды»; Балашов и Красовская – «Русская свадьба Терского берега Белого моря», Ефименкова – «Северно-русские причеты»; Мехнецов – Томские хороводы».

В рамках традиционной культуры русского народа как духовной целостности сложился ряд своеобразных региональных традиций, на существование которых собиратели и исследователи народной музыки обратили внимание с момента зарождения русской фольклористики. В современном этномузыковедении понятие региональной традиции подразумевает совокупность условий бытования, черт стиля и приемов исполнения, определяющих своеобразие музыкального фольклора определенного народа в той или иной ограниченной местности. Сегодня наибольшую остроту приобретает изучение региональных фольклорных традиций раннего формирования и позднего,

К содержанию

сложившихся в результате «вторичной» локализации и взаимной адаптации разнородных элементов коренных народно-песенных систем европейской России.

Понятие **«традиции»** (от латинского *traditio* – передача) тесно связано с понятием социальной, духовной преемственности и является закономерным явлением в развитии общества. Универсальность и относительная консервативность традиций проявляется в том, что они постоянно присутствуют в процессе жизнедеятельности индивида как норма, правило, предписание. Традиция учит индивида мыслить по этим нормам, строить свое поведение, учитывая эти нормы.

Традиция понимается как этнический опыт, передаваемый от поколения к поколению в виде определенных правил поведения, порядков, предметов материальной культуры и фольклорных текстов. Понятие «традиция», соприкасаясь с философскими, эстетическими сторонами народной культуры, объединяет основные принципы устного народного творчества в целостную систему.

Фольклорная традиция – это естественный коммуникационный канал, в котором значимая для этноса социальная и духовная информация аккумулируется, преобразуется в устойчивые и общепонятные, типовые по структуре, образные и символически насыщенные вербальные формы, обладает набором специфических механизмов для сохранения и передачи этой информации.

Региональные песенные традиции как одного из элементов традиционной этнической культуры можно рассматривать в качестве системы. В.Л. Гошовский предложил по отношению к региональной песенной традиции особый термин «музыкальный диалект». Кроме того, региональная песенная традиция связана с целостной этнической музыкальной культурой, вбирающей в себя общие признаки разных региональных компонентов.

Лекция 1.3. Музыкально-песенная стилистика.

Группы признаков, определяющих понятие «Местная песенная традиция»

Признаки, определяющие понятие «Местная песенная традиция»:

- *признаки, связанные с характером и формой исполнения фольклора.* Это особенность обряда, сопровождаемого пением; условия привычные для исполнения (обряд «похорон Дударя» в Новгородской области); неоднородность песенного репертуара (южно-русские песни с припевом «ладу-ладу душень мою»); особенности местного инструментария (Владимир - рожки, Курск – кугиклы); особенности местной хореографии (юг - Курские танки и карагоды; север – поморские утушные хороводы); всё, что относится к этой группе признаков может быть определено с помощью описания;
- *музыкально стилевые особенности:* структура стиха, особенности мелодии, оригинальные приемы многоголосия, особенности ритмики, особенности форм изложения;
- *специфические исполнительские приёмы.* В разных регионах песни звучат по-разному (на севере – сурово, сдержанно, мягко, собранно; на юге – резко, открыто, зычно, в Брянской области – каждая строфа завершается высоким возгласом – «Веснянки», на Урале – интонационный спад на кварту). Эти особенности нельзя точно зафиксировать в нотном тексте, но они придают своеобразие местным песенным традициям.

Совокупность всех трёх признаков формирует местную песенную традицию.

В основу деления этих территорий заложены хозяйственные, административные границы (по рекам). Резких границ в традиции не существует.

Лекция 1.4. Методика изучения местной песенной традиции

Факторы, влияющие на процесс формирования песенной традиции

Изучение народных песенных и певческих традиций (стилей) регионов России

К содержанию

включает в себя: историко-географический и этнокультурный анализ; рассмотрение музыкально-поэтических и исполнительских особенностей народных песен разных певческих областей, а также обрядов и обычаев, наиболее распространенных фольклорно-этнографических комплексов и песенных жанров.

Знакомство с аутентичными записями фольклора даёт возможность наблюдать подлинную жизнь народной песни во всем ее тембровом, ритмическом и интонационном многообразии, разнообразии форм и стилей. Ведущая методологическая установка связана с выявлением в жанровой системе музыкального фольклора как общих, так и региональных признаков, позволяющих представить музыкальное творчество народа во всем богатстве его региональных разновидностей. Обладая целостностью, монолитностью, местная региональная традиция в тоже время объединяет разнообразные, иногда контрастные явления. Для того, чтобы понять образный смысл народных песен, инструментальных наигрышей региональной традиции, важно определить характерные местные особенности каждого фольклорного произведения, а также его место и роль в музыкальном фольклоре того региона, где оно бытовало в прошлом. Нужно выяснить причины, обусловившие специфику традиции, способствовавшие формированию ее характерного облика.

Народное искусство, базируется на конкретной жизненной основе и является ее художественным отражением. На него воздействуют разнообразные внешние факторы – условия жизни народа, которые необходимо учитывать для адекватного понимания процессов образования и бытования местных традиций.

Методика изучения местной песенной традиции

1. *Анализ ритмической формы напева.* Результатом анализа должно явиться определение и запись в аналитической графике слоговой музыкально-ритмической формы предложенной песни. Анализ ритмической формы *по нотации* и его основные этапы: определяется композиционная единица песенной формы (фраза, стих, строфа); анализируется тип стихосложения и форма стиха; моделируется слоговая музыкально-ритмическая форма напева (при моделировании суммируются длительности, приходящиеся на один слог текста, выравниваются пунктирные ритмы, исполнительские затягивания звука, учитывается длительность пауз и т.п.); тактировка напева. При *слуховом* анализе ритмической формы: прослушанный текст «скандируется» в том ритме, в котором он звучит в песне. Основным ориентиром в данном случае служит выделение слухом цезур, членящих ритмическую форму песни, либо ритмических акцентов. Слуховой анализ должен корректироваться теоретическими знаниями.

2. *Анализ типов многоголосия.* При анализе *партитурных нотаций* многоголосной песни определяется количество голосовых партий и их соотношение в многоголосии. В рассмотрении каждой голосовой партии важно обратить внимание на диапазон и степень развитости каждой мелодической линии. *Слуховой анализ* многоголосия, помимо названных признаков, учитывает также тембровое соотношение голосовых партий. Анализ типов многоголосия требует от студентов достаточно развитого слухового опыта.

3. *Анализ звуковысотного строения напевов по нотации.* Основные этапы анализа: членение песенной формы на мелодические ячейки; анализ звукорядов и системы опорных тонов в каждой ячейке; соотнесение побочных опор ячеек с главной опорой (финальным тоном композиционной единицы формы) и выявление ладового остова напева.

Вопросы и задания к разделу «Региональные традиции в истории фольклористики»:

1. Дайте определение «традиция».
2. Дайте определение «региональная традиция».
3. Назовите первых исследователей местных песенных традиций.
4. Назовите внешние причины, влияющие на формирование местной песенной традиции.

К содержанию

5. Определите семь основных стилевых географических зон.
6. Опишите одну из традиций.
7. Назовите группы признаков, определяющих понятие «местная песенная традиция».
8. Назовите этапы анализа музыкально-фольклорных произведений.

Раздел 2. Региональные особенности русского народного костюма

Лекция 2.1. Мужской русский костюм

Крестьянскую одежду классифицируют по следующим признакам:

- региональный (южнорусский понёвный и северорусский сарафанный комплексы и др.);
- этнолокальный;
- половозрастной (детский, молодых и пожилых женщин и мужчин);
- степень зажиточности владельца;
- сословная принадлежность (к однодворцам, казачеству и т. д.);
- социально-бытовые функции (рабочая, будничная, праздничная и обрядовая: свадебная, погребальная, траурная);
- практическое назначение (нательная, горничная, верхняя одежда).

Одеждой отличались люди из отдельных частей страны, одежда подчеркивала положение человека в обществе. Богатые люди демонстрировали свое богатство, например, так, что надевали двое штанов, две рубашки... Когда человек родился, он получал белую рубашку. Она бывала часто единственной одеждой детей до 10-12 лет. В возрасте, когда девушки выходили замуж и юноши женились, носили одежду с богатыми и самыми яркими украшениями. Одежда взрослого человека постепенно упрощалась, украшения исчезали, и на старости лет он носил опять самую простую белую рубашку.

Рубашка - основная часть женской, мужской и детской одежды. У русских встречается особое отношение к рубашке - в жизни крестьян она играла магическую роль. (Например, родившегося ребенка завертывали в рубаху отца, непосредственно с него снятую.) Рубашка определялась фактически как „вторая кожа“, ее отождествляли с телом человека (рукава = руки). Рубашка дает силу, ее узоры защищают от болезней, но ее можно и заклясть или сглазить и, таким образом, нанести вред человеку, который ее носит. Ворот, подол и низ рукавов рубашки украшали вышивкой. Любая рубашка подпоясывалась.

Мужской костюм был менее разнообразен. Мужская одежда середины XIX столетия, надевавшаяся непосредственно на тело, состояла из домотканой холщовой рубахи - косоворотки и также портков, в основном полосатых. Рубахи шили длинными, почти до середины бедер, а иногда и до колен. Разрез ворота на левой стороне, а на правой стороне - для русских редкое явление. Рубаху носили поверх штанов и подпоясывали ремнем или длинным кушаком. В месте соединения рукава с боковыми клиньями вшивалась прямоугольная вставка (ластовица), дающая возможность свободно поднимать руки. Наиболее распространённым цветом рубах был синий. У праздничных рубах подол и грудь покрывались вышивкой черными и красными нитками по вороту, подолу, рукавам. Узоры вышивки состояли из растительных или геометрических мотивов. Рубашки из покупных материалов (ситца, сатина, шелка) крестьяне в конце XIX - начале XX вв. шили реже и носили как праздничные, они чаще шились купцам, сельским старостам, мещанам, а также крестьянскими парнями, возвращающимися с отхожих промыслов в городе. Порты шились из полосатого холста с преобладанием синих, серых и белых цветов. Их шили узкими, плотно облегающими ноги, без карманов, завязывали их на поясе шнурком или верёвкой ("гашником"). Бытовали и широкие штаны (шаровары). Шили их из домотканины, окрашенной в синий цвет. Материалом могла служить и пестрядь в полоску синюю с белым. Пояса, или как их чаще называли "поясья", у парней обычно были длиннее и шире, чем у женатых мужчин. До того, как в моду вошли

К содержанию

карманы, к поясу привешивали гребешок и кисет. Поверх рубахи парни и богатые молодые мужчины носили суконные, плюсовые или полубархатные жилеты с атласной, сатиновой или коленкоровой спинкой. Молодые мужчины обычно опоясывались по талии, а пожилые, чтобы подчеркнуть дородность и солидность - под животом. Пояс играл существенную роль при совершении различных обрядов, например, на свадьбе ими соединяли руки молодых.

Особенности мужской обуви

Основной обувью преимущественно лапти и лыковые ступни на деревянной подошве. Плели русские лапти из трех лык в три ряда. Плести начинали с пятки, потом заплетали подошву и "головяшку" (носок), после чего вставляли колодки, разные для правой и левой ноги, загибали головку и делали "ушки" для продевания обор. Русские крестьяне носили лапти русского типа - косога плетения с тупой головкой и высокими бортами. Праздничные лапти украшали "бортиками" - верхняя часть их окантовывалась цветным лыком. Лапти надевали на ноги летом с холщовыми портянками, а зимой еще и с суконными онучами, которыми ноги обертывались до колен.

В распутицу, "в расторопье", когда снег начинал таять, к лаптям "пришьют дощечки", т. е. прикрепляли к подошве деревянные колодки. Носили и ступни - обувь, сплетенную из лык наподобие глубоких калош. Кожаная обувь считалась городской, дорогой. Из старинной кожаной обуви носили поршни, бахилы. "Поршни" - шили их из одного куска кожи, с одним передним швом и держали на ноге с помощью ремешка, вставленного в их верхние края, эта обувь бытовала на юге Симбирской губернии. В сырое время года надевали "бахилы", по форме напоминающие чулки без пяток. Они лишь из мягкой кожи с двумя швами по бокам. Бахилы надевались на лапти и завязывались под коленкой ремнем. Теплые сапоги "валенки с голенищами" были лишь у зажиточных крестьян. Во второй половине XIX в. появились в деревне кожаные сапоги с низким каблучком.

Верхняя одежда

Типы верхней одежды были обычно единообразны для мужчин и женщин. Шили ее, в зависимости от сезона, из холста, сукна домашнего изготовления или меха. Летом, весной и осенью, отправляясь в дальнюю дорогу, надевали кафтаны. Шили кафтан из домотканого сукна, обычно темно-коричневого цвета. Воротник у кафтана и зипуна делался невысоким, стоячим. Отмечено бытование кафтанов с отложным шалевым воротником. Рукав прямой, без обшлага, несколько суженый книзу. Обычно до пояса кафтан шился на холщовой подкладке, с прорезными карманами. Кафтан застегивался на крючки с левой стороны и подпоясывался кушаком, из какой-нибудь ткани, большей частью цветной - красной или синей. Праздничные кафтаны отделялись по краю правой полы, углу подола, клапанам карманов цветной тесьмой, полосками кумача, бархата, пуговицами, вышивкой цветными нитями. Зимой верхней одеждой служили овчинные шубы, тулупы и полушубки, сшитые, как правило, мехом внутрь. Шубы шили из дубленых овчин, окрашенных в желтый и черный цвет. Кроились шубы и полушубки точно так же, как и кафтаны. Более зажиточные крестьяне покрывали их тканями, и они назывались "суконные шубы". Шуба шилась в талию, со сборами, с небольшим стоячим воротником, с застежками на левой стороне. Богатые крестьяне имели шубы с большим количеством сборов сзади. Их называли "борчатки". Полы и грудь таких шуб обычно украшались вышивкой, оторачивались сафьяном или дорогим мехом. Шуба без покрытия ткани называлась "нагольная". Нагольные шубы в Симбирской губернии изготавливались из белых сырмятных овчин. Так же они носили полушубки с длинными рукавами, обычно целиком закрывали ладони рук. Застегивались на застёжки и подпоясывались широким поясом или кушаком, за который при работе и переездах затыкались рукавицы, топор, кнутовище. Шубы шили портные мужчины, которые ходили по деревне от дома к дому. Весной и осенью, когда отправлялись в дорогу на лошади, обычно надевали чапан или азам - халатообразную одежду без застежек, с огромным отложным воротником. Шили

К содержанию

чапаны из очень плотного и толстого домотканого сукна, выкрашенного в темно-коричневый цвет, на холщовой подкладке. Кроили чапаны обычно из 4 прямых полос ткани: между ними по бокам вставляли по одному - два клина, доходящим до пройм. Чапан в состав русской одежды вошел под воздействием соседних тюркских народов. Такого же покроя как чапан, были тулупы из овчины. Мужчины надевали тулупы в дальнюю дорогу, при перевозке зимой сена с лугов, дров из леса.

Из мужских головных уборах наиболее распространены были высокие барашковые шапки, катанные из шерсти "гречневики", "малахай", картузы, шапки мерлушки (Майнский, Радищевский районы).

Наиболее широко распространенным головным убором во всех районах Среднего Поволжья в середине XIX в. была коричневая катаная из шерсти шляпа с небольшими полями.

С середины XIX в. стали носить малахай, а летом картузы. К концу XIX в. черные картузы и фуражки с блестящими кожаными козырьками повсеместно стали праздничными, а иногда и зимними головными уборами парней. Чаще всего их украшением так же была шелковая лента по околышу, за которую в нескольких местах затыкали живые или искусственные цветы. Надевали их, слегка сдвинув на одно ухо. Девушки парням по этому поводу пели в частушках: "Вы, ребята, не форсите, Картуз на бок не носите!"

После петровских указов русский дворянский и городской костюмы подверглись европеизации. Изменились и эстетические представления о красоте человека. Хранителем же народного идеала и костюма оставалось русское крестьянство.

Трапезиевидный или прямой монументальный силуэт, основные виды кроя, живописное декоративное и цветное решение, головные уборы Древней Руси бытовали в крестьянской среде вплоть до XVIII — XIX вв.

Во второй половине XIX — начале XX в. крестьянская одежда начинает испытывать влияние общей моды, выразившееся сначала в использовании фабричных тканей, отделки, головных уборов, обуви, а затем уже в изменении самих форм одежды.

Общий характер русского народного костюма, сложившийся в быту многих поколений, соответствовал внешнему облику, образу жизни и характеру труда народа.

Условия исторического развития начиная с XII — XIII вв. определили наиболее характерное разделение форм русского костюма на северный и южный. В XIII — XV вв. северные области (Вологда, Архангельск, Великий Устюг, Новгород, Владимир и др.) в отличие от южных не были разорены набегами кочевников. Здесь интенсивно развивались художественные ремесла, процветала внешняя торговля. Начиная с XVIII в. Север оказался в стороне от развивающихся промышленных центров и поэтому сохранил целостность народного быта и культуры. Именно поэтому в русском костюме Севера национальные черты находят свое глубокое отражение и не испытывают иноземных влияний. Южный русский костюм (Рязань, Тула, Тамбов, Воронеж, Пенза, Орел, Курск, Калуга и др.) гораздо более разнообразен по формам одежды. Многократные переселения жителей из-за набегов кочевников, а затем в период образования Московского государства, влияние соседних народов (украинцев, белорусов, народов Поволжья) обусловили более частую смену форм одежды и многообразие ее видов.

Также отдельные черты характеризуют костюм каждой губернии, уезда и даже села. Народная одежда различалась по назначению (будничная, праздничная, свадебная, траурная), возрасту, семейному положению. Чаще всего знаками различия были не покрой и вид одежды, а ее цветность, количество декора (вышитых и вытканых узоров), применение шелковых, золотых и серебряных ниток. Самой нарядной была одежда из красной ткани. Понятия «красный» и «красивый» были в народном представлении однозначны.

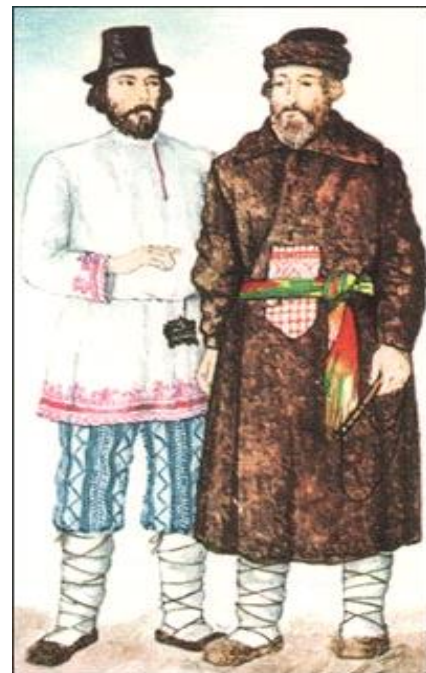
Особенности орнамента и ткани для мужского народного костюма

К содержанию

Основными тканями, применявшимися для народной крестьянской одежды, были домотканые холст и шерсть простого полотняного переплетения, а с середины XIX в. — фабричные шелк, атлас, парча с орнаментом из пышных цветочных гирлянд и букетов, кумач, ситец, сатин, цветной кашемир.

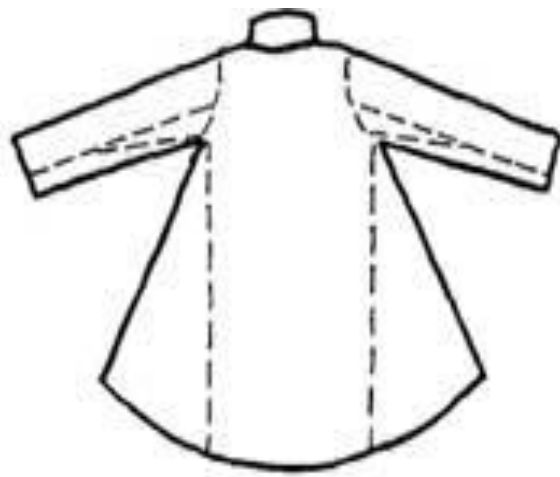
Основными способами орнаментации домашних тканей были узорное ткачество, вышивка, набойка. Полосатые и клетчатые узоры разнообразны по форме и колориту. Техника народного узорного ткачества, а также вышивка по счету нитей обусловили прямолинейные, геометрические контуры, отсутствие округлых очертаний в узоре. Наиболее распространенные элементы орнамента: ромбы, косые кресты, восьмиугольные звезды, розетки, елочки, кустики, стилизованные фигуры женщины, птицы, коня, оленя. Узоры, тканые и вышитые, выполнялись льняными, конопляными, шелковыми и шерстяными нитками, окрашенными растительными красителями, дающими приглушенные оттенки. Гамма цветов многокрасочна: белый, красный, синий, черный, коричневый, желтый, зеленый. Многокрасочность решалась, чаще всего, на основе белого, красного и синего (или черного) цветов.

С середины XIX в. домотканые ткани вытесняются фабричными с набивными цветочным, клетчатым, полосатым узорами.

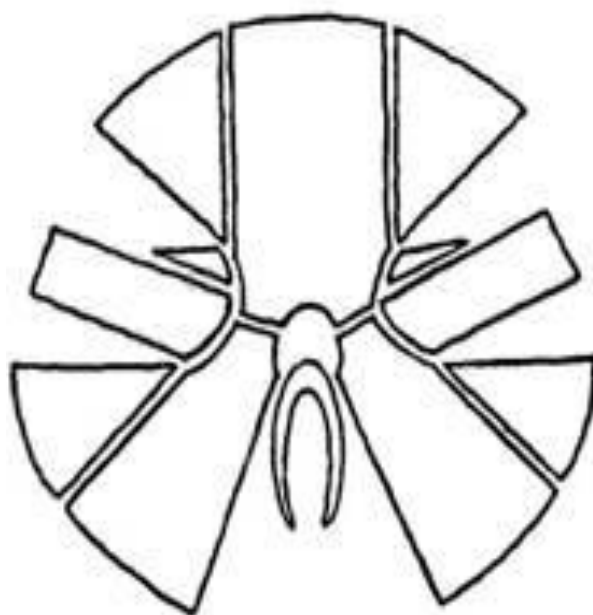




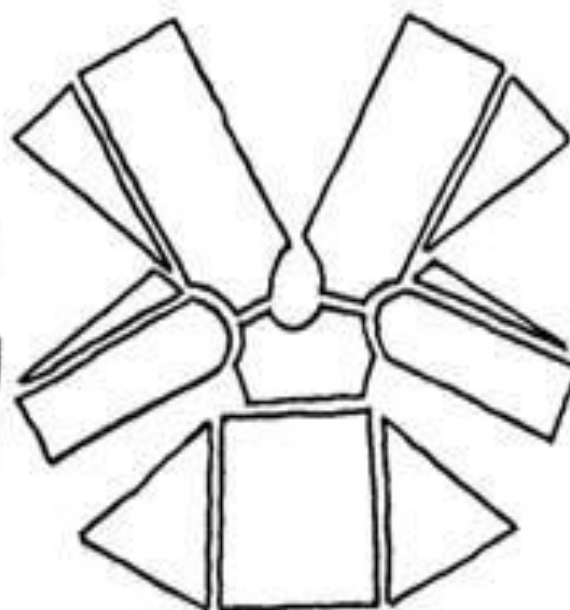
Армяк. Перед



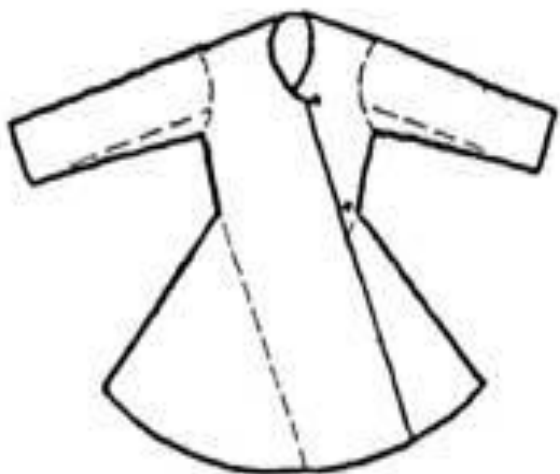
Армяк. Спина



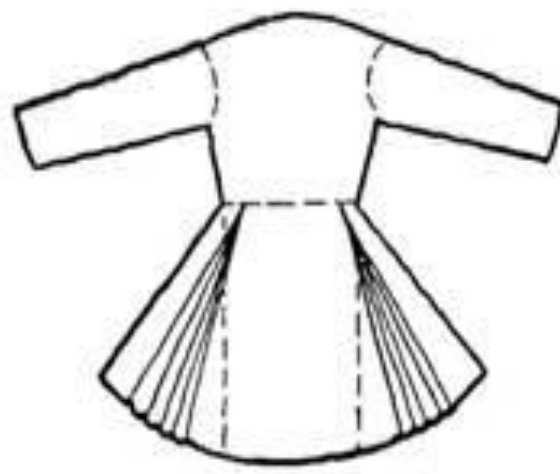
Армяк. Крой



Армяк. Крой



Зипун. Перед



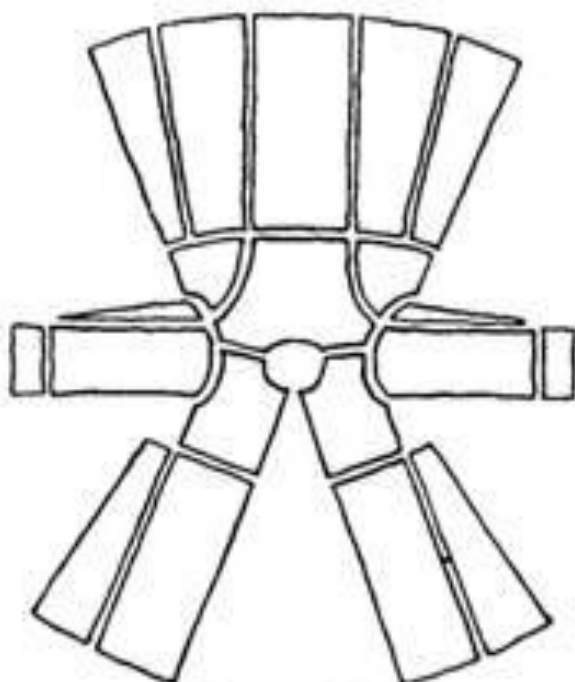
Зипун. Спина



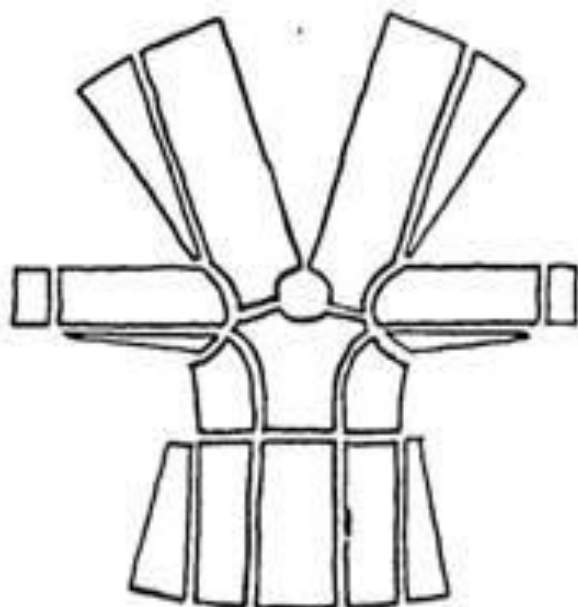
Кафтан. Перед



Кафтан. Спина



Кафтан. Крой



Поддевка. Крой



Поддевка. Перед



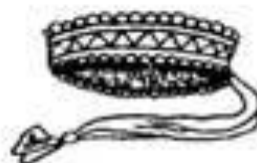
Поддевка. Спина



Платок



Повязка



Обруч



"Корона"

ДЕВИЧЬИ УБОРЫ



Повойники



Кичка рогатая



Кичка лопатообразная



Кичка копытообразная

УБОРЫ ЗАМУЖНИХ ЖЕНЩИН



Кокошник.
Курская губерния



Кокошник.
Курская губерния



Кокошник.
Орловская губерния



Кокошник.
Олонецкая губерния



Кокошник.
Владимирская губерния



Кокошник.
Нижегородская губерния



Кокошник.
Псковская губерния



Кокошник.
Московская губерния



Валяные шляпы



Валенка



Малахай

МУЖСКИЕ УБОРЫ

Лекция 2.2. Женский понёвный комплекс

Традиционный женский костюм, бытовавший в России до начала XX века, принято разделять на 4 типа (комплекса). Эти комплексы заметно отличаются друг от друга количеством и покроем входивших в них предметов одежды, временем возникновения и географией распространения.

Понёвный комплекс - это самый древний стиль одежды на Руси. В древнерусской миниатюре и иконописи изображение поневы встречается уже в X веке. Но слово "понева"

К содержанию

в смысле "набедренная одежда" стало использоваться с XV века, а до этого оно означало (и означает сейчас в некоторых славянских языках) одеяло, полотняную ткань или покрывало. Хотя этот стиль одежды появился у славянских народов раньше других, но начиная с XIV века он начал постепенно вытесняться другой одеждой (о чем речь ниже), и к XVII веку понева стала принадлежностью только южнорусского костюма. Более того, к XIX веку даже в южных губерниях поневу носили лишь замужние крестьянские женщины. Девушки надевали поневу всего на один день для обряда инициации ("вскакивание в поневу").

В понёвный комплекс одежды входят:

- рубаха с косыми поликами (плечевыми детальками);
- понева, передник, нагрудник (мог быть двух типов: вроде знакомого нам халата - с длинным рукавом и застежкой спереди, или надевающийся через голову, с коротким рукавом);
- сорока (для женщин) или повязка (для девушек), пояс, обувь (кожаная или лыковая).

В южнорусский понёвный комплекс входили: рубаха, понёва, передник, нагрудник, кушак, кичкообразный головной убор, украшения и дополнения, обувь.

Понёвы шились из клетчатой шерстяной домоткани черного, темно-синего, реже красного цвета. В каждой деревне клетки были строго традиционными по размеру и цвету. Клетчатый рисунок ткани понев являлся крайне упрощенным заменителем магических изображений круга - солярного знака. В зависимости от способа соединения полотнищ ткани выделялось два типа понев - "распашные" и "глухие".

Самая ранняя форма распашной поневы - "растополка" - состояла из трех несшитых полотнищ (одно спереди и два сзади), стянутых на шнуре в пышные складки. Другой вид распашной поневы - "разнополка" ("колышка", "снованка"). Наиболее длинное ее полотнище приходилось сзади, самое короткое - с правого бока, все три прикреплялись на талии поясом. "Простая" распашная понева представляла собой прямоугольник из трех сшитых полотнищ домоткани со вздержкой у пояса. Позднее между основными полотнищам распашных понев стали вшивать "бедро" - кумачовые вставки, доходившие до пояса или половины полотнища.

По подолу и швам распашных понев часто шла кайма с меандрическими и звездообразными орнаментальными мотивами, вышитая или вытканная разноцветными нитями. Кроме узорной каймы понева украшалась блестками, бисером, золотным кружевом, лентами, тесьмой и т. п.

Самые древние распашные поневы - курские, орловские, брянские - были короткими: до колена или чуть длиннее. Обычно их подвязывали низко под животом и носили "с подтыком" (одну или обе полы затыкали за пояс так, чтобы сзади получился своеобразный залом ("кулек")). При этом на виду оказывались богато декорированный подол рубахи и внутренняя, специально украшенная сторона поневы.

Понева "с прошвой" появилась в XVIII в. и относится уже к типу "глухих". Ее шили из нескольких клетчатых и одного одноцветного полотнища - прошвы, при надевании приходившегося спереди или сбоку. Такая" понева подтыкалась с подола у прошвы. "В растычку", т. е. распустив поневу, ходили только в церковь или в город, где считалось непристойным быть в подоткнутой. "Глухие" поневы обычно доходили до щиколоток либо до земли.

Особенно пышно декорировались поневы молодых. Самые "добрые" из них изготавливались из "волосени" и почти сплошь покрывались полихромной вышивкой гарусом, блестками, нашивками или полностью выполнялись в технике браного тканья. И. А. Попова пишет, что в Воронежской губернии по качеству материала и богатству отделки поневы подразделялись порой на семь степеней нарядности. По степени яркости и качеству украшений в Рязанской губернии поневы называли "добрыми", "хожалыми" ("ходильными"), "посвятными" и "последними". Однотонные синие поневы именовались

К содержанию

"синятками", а с браным узором - "краснятками". Праздничные поневы иногда весили 5-6 кг, и носить их было нелегко.

Наряду с клетчатыми встречались красные поневы в поперечную полоску. В некоторых селах Рязанской, Тамбовской и Смоленской губерний носили черные гофрированные поневы, заложенные в продольные складки. Чтобы складки долго не расходились, поневу складывали по клеткам ("глазкам"), перевязывали веревочкой и клали под горячий хлеб.

Наиболее поздний тип поневы - понева без прошвы в виде юбки, который особенно часто встречался в Воронежской и Тамбовской губерниях. Как и у всех понев других видов, край подола обшивался узкой красной тесьмой - "пояском". Праздничные поневы-юбки обычно украшали по подолу полосками ткани и лентами.

В западных районах Орловской и Курской губерний бытовал особый вид поневы - "плахта". Она состояла из двух полотнищ, сшитых на половину своей длины. Ее полотнища могли быть как равной, так и различной длины (90 см и 1 м 30 см). Шов располагался сзади, а оба конца спускались спереди друг на друга. Один из них затыкался под пояс на правом боку. Ткань поневы-плахты отличалась большей плотностью и малым размером клеток. М. Е. Шереметева пишет: "В прежнее время мать готовила дочери в приданое "полотна" на 12 понев. К свадьбе 3-4 поневы отделявали; остальное полотно «молодая» пускала в ход по мере надобности. У женщин бывало часто по 10 понев разных сортов и назначений". Хорошая понева считалась хорошим свадебным подарком свекрови своей невестке.

Поверх рубахи с поневой надевали передник ("запан", "занавеска"). Он предохранял одежду от загрязнения, служил дополнительным украшением праздничного наряда, придавал ему законченный и монументальный вид. На южнорусских передниках, в отличие от рубах, часто встречались растительные и зооморфные узоры. Интенсивность декора передников ритмично нарастала от верхней части к подолу. Наиболее широкая узорчатая полоса помещалась на небольшом расстоянии от края передника. Покрой передников, как и рубах, был прямым.

По конструкции передники разделялись на несколько типов. Наиболее древние из них - туникообразные передники с рукавами и без рукавов, которые шили из цельного полотнища холста, перегнутого на плечах. На стиге делали вырез горловины, на спинке по середине полотнища - разрез от подола до талии, а на уровне лопаток прорезали квадратное "оконышко". По бокам внизу иногда вставляли клинья. Прямые рукава вшивали с ластовицей или длинным клинышком.

Позднее появился передник на кокетке, в котором перегнутое полотнище спереди было коротким. К нему пришивали в сборку два сшитых полотнища.

"Высокий" передник из двух или трех прямых полотнищ, собранных у верхнего края под обшивку, укрепляли на шее и плечах при помощи тесемок. Его носили как с поневой, так и с сарафаном. В ряде мест бытовал короткий прямой передник, укрепляемый на талии.

Поверх рубахи, поневы и запона по праздникам крестьянки надевали туникообразные нагрудники, напоминавшие укороченные рубахи. Они различались формой выреза горловины, наличием или отсутствием рукавов, материалом, декором, а также локальными названиями: "шушпан", "насов", "сукман", "коротай". Наряду с туникообразными наверхниками встречались и распашные. В поневные комплексы некоторых уездов Тамбовской и Рязанской губерний входили короткие нагрудники на лямках - "бастроги". Для декора нагрудников характерно сочетание горизонтальных и вертикальных полос отделки, контрастирующих по цвету с фоном.

Обязательными украшениями ушей являлись серьги - медные, серебряные, реже золотые подвески различной формы со вставными гранеными цветными стеклышками. На юге с серьгами надевали иногда гусиные пушки.

Височные украшения - селезневые перышки "кудерьки", воронежские "кружки" и

К содержанию

"наушники", подвески из пучков конского волоса принадлежали в основном женскому, а не девичьему южнорусскому наряду (за исключением пушков).

Разноцветные дутые, янтарные бусы, бисерные цепи, "гайтаны", "монисты", цветные ленты и металлические цепи, жемчужные ожерелья использовались как шейные украшения.

К поясным украшениям южнорусского костюма относятся однолопастные (Воронежская губерния) и двулопастные прямоугольные подвески, располагавшиеся сзади, украшенные бусами, бисером, пуговицами, шерстяной бахромой.

До начала XX века в крестьянской среде сохранялась плетеная лыковая обувь - лапти, которые носили и мужчины, и женщины, и дети. Лапти различались по способам плетения (прямое, косое и смешанное) и по форме (закрытые, полузакрытые). В зависимости от этого лапти назывались "рачки", "коверзни", "ходоки", "ступни", "бахилы". В тех местах, где липы и вяза не было, лапти плели из коры ивы ("ивняки"), тала ("шелужники"), березы ("берестяники"), дуба ("дубачи"), а так же соломы, осоки, камыша, мочала и конского волоса ("волосняники"). Для дома и летних полевых работ плели веревочные лапти - "чуни". Чтобы утеплить и укрепить лапти, их подошвы "подковыривали" конопляной веревкой. Лапти надевали на онучи - обертки из холста (летом) и сукна (зимой) и привязывали к ноге оборами - кожаными узкими ремешками или веревочками.

Более дорогой, праздничной обувью русских крестьянок в XIX - XX в. были массивные кожаные туфли - коты, украшенные аппликациями из кожи и ткани, медными гвоздиками. Их закрепляли на ноге шнурками с кисточками из нарезанной разноцветной ткани на концах. Шнурки протягивали через петли, пришитые специально по бортам туфель. Коты надевали на белые, узорчатые или полосатые вязаные чулки, собранные на ногах "гармошкой". Считалось престижным и красивым надевать одновременно несколько пар таких чулок. Крестьянки победнее обматывали ноги онучами, а уж поверх надевали шерстяные чулки.

В конце XIX в. деревенские щеголихи по праздникам ходили в кожаных сапогах с высокими каблуками и тупыми носами, с высокими голенищами, собранными в мелкие поперечные складки - "морщины". Над морщинами полагались лаковые "бураки" - полоски кожи, иногда другого цвета, выстроченные узорами и даже украшенные металлическими заклепками. Часто на задники и края носков набивались узоры из медных гвоздиков.

Лекция 2.3 Сарафанный комплекс

Северорусский комплекс с сарафаном бытовал не только на Русском севере, но и в центре, в районах Поволжья, Урала, Сибири, а также в некоторых южных и западных губерниях России. В состав этого комплекса входили: рубаха, сарафан, пояс, передник, душегрея, головной убор, обувь, дополнения и украшения.

Термин "сарафан" первоначально с XIV по XVII в. обозначал мужскую длинную распашную одежду. С XVI в. этим термином стали определять женскую накладную одежду (надеваемую через голову) или распашную (на сквозной застежке спереди) одежду.

Уже с XVI в. сарафан навсегда вытеснил из городской моды поневу и распространился повсеместно, в то числе и в сельской местности. В зависимости от материала, кроя или места бытования он мог называться "ферязью", "сукманом" "шубкой", "костолоном", "атласником", "кумачником" и др. В зажиточных семьях праздничные сарафаны шили из парчи, шелка, бархата. В северных губерниях самыми завидными невестами считались девушки, носившие "золотые" сарафаны - вышитые золотными цветами по белой ткани.

Вместе с тем в некоторых северных губерниях девушкам до двадцатилетнего возраста не полагалось носить сарафаны из атласа или гаруса.

К содержанию

По покрою все сарафаны делятся на четыре основных типа. Наиболее древним считается глухой косоклинный сарафан ("глухарь", "горбун", "костолан" и проч.). На сгибе перегнутого пополам полотнища прорезали отверстие для головы. Дополнительные клинья соединяли «перед» и «спинку» сарафана. Первоначально наиболее старинные образцы сарафанов имели "для фасона" пришитые со спины длинные узкие рукава, зачастую фальшивые. Обычно их затыкали за пояс или связывали узлом на спине. Такие сарафаны сохранялись в быту псковских староверов и в Новгородской губернии до второй половины XIX в.

Ко времени возникновения Московского царства этнографы относят распространение распашных косоклинных сарафанов. Основной их признак - два прямых полотнища спереди и одно сзади, соединенные при помощи косых боковых клиньев. Такие сарафаны шили на плотной подкладке, иногда стегали на вате. С конца XVIII в. линии застежки их украшали полосами мишурного кружева или позумента. С середины XIX в. эта отделка заменяется покупными лентами темно-желтого цвета с вытканными мотивами розоватых гвоздик. Особую роль в украшении распашных сарафанов играли пуговицы. Филигранные, со стеклянными вставками, дутые, гладкие, ажурные - они порою достигали размеров куриного яйца. Сильно расклешенный силуэт косоклинных сарафанов, вертикальные линии отделки подчеркивали стройность женской фигуры.

Более поздние "прямые" или "круглые" ("московские") сарафаны относятся к третьему типу. Их шили из нескольких цельных прямых полотнищ - "точей", густо сосворенных у верхнего края. Сборки прикрывались прямой обшивкой, к которой пришивали ляжки. Круглые сарафаны могли быть сшиты из полотнищ одинаковой длины либо из двух длинных спереди и трех коротких, доходивших до талии сзади. Такой назывался "с передком" или "с грудкой". Обычно круглые сарафаны украшались по подолу двумя-тремя полосами кружев, лент или позумента.

Сарафаны "с лифом", пришедшие в деревню из города, по существу были юбками, пришитыми к лифу. Они бытовали в центральных районах России.

В сарафанный комплекс входил пояс ("покромка", "подживотник", "надживотник", "опояска"). Его ширина могла составлять от 1 до 10 см. По технике изготовления пояса делились на плетеные, тканые, витые. Иногда, чаще в свадебных обрядах, в качестве поясов использовались рушники. На рубеже XIX и XX вв. распространились пояса, сшитые из фабричной ткани или состоявшие из ленты, полосы позумента. Н. И. Лебедевой и Г. С. Масловой отмечены женские матерчатые, бисерные и даже жемчужные пояса, а также пояса металлические (серебряные) - главным образом у казачек. В зависимости от моды пояса повязывались то на талии, то под грудью. Девушки носили на них съемные карманы - "лакомники". Женщины прикрепляли к ним небольшие кошельки для денег, ключи, а иногда даже куриную косточку ("вставаранку"), что, по поверью, помогало им просыпаться рано по утрам. Праздничный костюм дополнялся нарядным носовым платком, который принято было держать в левой руке.

Важной составной частью северорусского костюма была душегрея - род короткого кафтана с рукавами ("холодник") или без рукавов ("обжим"). Бытовала и совсем коротенькая безрукавка на ляжках ("перышки", "боры", "епанечка") с трубчатыми складками на спине. Особенно нарядные образцы такой одежды изготавливались из узорных шелковых тканей, парчи, бархата, сплошь расшитого золотными нитями. Зачастую для отделки использовали золотную бахрому, блески, бисер. Для тепла душегрейки подбивали ватой.

Женский северорусский костюм отличался от девичьего головным убором. Женщины носили кокошники или повойники, а девушки - мягкие или твердые повязки в виде обруча. Общим, наиболее распространенным головным убором женщин и девушек в русских деревнях к концу XIX в. стал платок.

Излюбленными украшениями северорусских крестьянок были кольца и перстни, янтарные бусы - "янтари" (обычно темного оттенка гречишного меда, в неправильной

К содержанию

овальной окатке), жемчужные серьги и поднизи, ожерелья, серебряные цепи.

На рубеже XIX и начала XX вв. переходной формой от сарафана к юбке в некоторых губерниях стала юбка на длинных лямках - сарафан-юбка. Тогда же повсеместно в моду вошла городская "парочка" - пышная юбка с приталенной кофтой, сшитые из одной яркой ситцевой ткани. Парочка дополнялась платком, завязанным под подбородком. Деревенские модницы к парочке надевали белые чулки и красные козловые ботинки на резинках ("полсапожки"). В Московской губернии крестьянки уже в 80-е гг. XIX в. по праздникам ходили в городских платьях, шляпках, нитяных перчатках и с зонтиками.

Вопросы и задания к разделу «Региональные особенности русского народного костюма»

1. Назовите признаки классификации русского народного костюма.
2. Опишите особенности обуви.
3. Опишите особенности орнамента и ткани для мужского народного костюма.
4. Состав женского понёвного комплекса.
5. Состав женского сарафанного комплекса.
6. Самостоятельно найдите в литературе и изобразите на бумаге женский комплекс какого-либо края России.
7. Самостоятельно найдите в литературе и изобразите на бумаге мужской костюм какого-либо края России.

Раздел 3. Диалектное членение русского языка

Лекция 3.1. Северорусское наречие. Группы говоров

Русские диалекты интересовали многих видных русских филологов: В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, В. И. Даля и др. Уже в середине XIX в. академик И. И. Срезневский разрабатывает целую программу изучения русского языка, где особое внимание уделяется диалектам. Ученый выдвигает идею лингвистического картографирования. В это время из отечественной диалектологии и начинает выделяться – лингвистическая география, суть которой состоит в показе на карте языковых особенностей.

В 1903 г. была организована Московская диалектологическая комиссия (МДК) при Российской академии наук. Ее цель – сбор диалектного материала по всему Российскому государству. Н. Н. Дурнов, Н. Н. Соколова, Д. Н. Ушакова в 1915 г. опубликовали «Опыт диалектологической карты русского языка в Европе» с приложением «Очерка русской диалектологии». Авторами выявлены границы наречий, разделенные на группы говоров, и среднерусские говоры с их подразделениями.

Через 50 лет, в 1964 г., появилась новая карта диалектного членения. Она составлена К. Ф. Захаровой и В. Г. Орловой в «Диалектологического атласа русского языка».

Самыми крупными и важными диалектными объединениями являются наречия. Границы наречий делят всю территорию на две большие части – северную и южную. В основе деления на наречия лежат диалектные различия, попарно противопоставленные.

Северному наречию присущи следующие основные черты: оканье, произношение [г] – взрывного, [т] – твердое в окончаниях 3-го лица единственного и множественного числа глаголов.

Южное наречие характеризует аканье, произношение [γ] – фрикативного, [т'] – мягкое в окончаниях 3-го лица единственного и множественного числа глаголов.

Между северным и южным наречиями расположены среднерусские говоры. В них совмещаются северные и южные черты. Среднерусские говоры разделяются на западные и восточные, окающие и акающие. Языковые особенности среднерусских говоров таковы: произношение [г] – взрывного, [т] – твердое в окончаниях 3-го лица единственного и

К содержанию

множественного числа глаголов, в части говоров – оканье, а в части говоров – аканье. Как уже говорилось, в основу русского литературного языка легли центральные среднерусские говоры, говоры, окружавшие Москву.

Наречия и диалектные зоны русского языка



Северное наречие (верхняя часть), южное наречие (Нижняя часть) и среднерусские говоры (средняя часть).

На карте выделены и иные территории. Это диалектные зоны – также важные единицы современного диалектного членения. Они показаны разными штриховками черного цвета. В зоны могут входить говоры, относящиеся к разным наречиям.

На данной карте показано пять из восьми выделяемых зон: западная, северо-западная, юго-западная, северо-восточная и юго-восточная.

Западная зона: *«Тая баба усталая – с талаки пришедчи»*. Характерно распространение местоимений *тая, тое, тые* (на прочей территории – *та, то, те*), слова *толока* в значении «коллективная помощь в работе» (в отличие от слова *помочь*), употребление деепричастий в роли сказуемого

Северо-западная зона: *«Как приузом помашешь, так голова гораз болит»*. В данной зоне мы встречаем наречие *гораздв* значения «очень», слово *приуз* в значении «цеп» (в отличие от названий *цеп* и *молотило* на других территориях). Для северо-западной зоны вообще свойственны названия цепа с корнем *-уз-*: *приуз, приузь, приузда*, а также *привязь*.

Северо-восточная зона: *«Настелят рожь – ту да стукуют молотилом. Больно хорошо. Как жито уберем, потом гуляем»*.

В данной зоне употребляется уже упоминаемое название цепа – *молотило*, значение «очень» выражено наречием *больно*, слово *жито* распространено в значении «зерновые культуры», в отличие от других значений этого слова «рожь», «вес».

Юго-западная зона: *«Ўсе вот еты дни дои дужа большой был, вот и плхая дороуа, да хаты ни дайти»*.

Эта зона имеет такой комплекс черт: *«хата»* как название крестьянского жилища (на большей части русских говоров в этом значении употребляется слово *«изба»*); слово

К содержанию

«жито» в значении «рожь», наречие «дуже» в значении «очень», произношение [ў] в соответствии с буквой «в», диссимилиативное «аканье» и диссимилиативное «яканье».

Юго-восточная зона: «Сену дюже далёкъ хадили убирать, дамой придёшь – с роуачом нет сил управица».

Особенности зоны: слово *рогач* как название ухвата, наречие *дюже* в значении «очень», склонение существительных среднего рода по I склонению.

Говоры русского языка различаются, прежде всего, на территории наиболее раннего, или первичного, заселения (первичные, или материнские, говоры) и говоры территории позднего, или вторичного, заселения (вторичные говоры, говоры вторичного, или позднего, образования, переселенческие говоры). Наиболее древние поселения русских занимают центр Европейской части России. На этой территории, где русские издавна составляли компактный массив, сформировались русская народность и русский язык. На всей остальной территории России, включая южные, юго-восточные и восточные области Европейской части, Урал, Сибирь и Дальний Восток, и за её пределами отмечаются говоры вторичного образования, которые появились на этих землях после завершения процесса складывания русского национального языка. Особенности их формирования и развития во многом определяются такими экстралингвистическими факторами, как время переселения (раннепереселенческие — XVI - XVII вв.; переселенческие – XVIII - XIX вв.; поздние переселенческие — кон. XIX — нач. XX вв.), характер переселения (одновременность - разновременность, массовость - единичность), характер отношения с окружающим населением. В говорах Сибири, например, выделяются старожильческие, или чалдонские, говоры, смешанные говоры, говоры новосёлов и «островные» говоры.

Выделено восемь диалектных зон: западная, северо-западная, северная, северо-восточная, юго-восточная, южная, юго-западная и центральная. Говоры территории, по которой проходят пучки изоглосс (линия на лингвистической карте, обозначающая границы распространения какого-либо языкового явления), выделяющих наречия или диалектные зоны, относятся к межзональным. Межзональные говоры, занимающие большую территорию между северным и южным наречиями, называются средне-русскими говорами.

Третий тип территориальных объединений - группы и подгруппы говоров, которые являются минимальными единицами диалектного членения и всегда входят в состав наречий или диалектных зон. Каждая из единиц диалектного членения всех трёх типов, за исключением межзональных говоров, характеризуется комплексом признаков, которые и выделяют территорию данной единицы диалектного членения. Северное наречие: полное оканье (см.); заударное ёканье (вы[н'о]с, бу[д'о]т, о[з'о]ро, по[л'о] и т.п.); взрывной [г] в соответствии со звонкой задненёбной фонемой; отсутствие (/) в интервокальном положении в ряде форм глаголов и прилагательных (дел[аэ]т, дел[а]т и т. п.; нов[аа], нов[а] и т. п.); произношение [мм, [м'м'] на месте бм (о[мм]ан, о\м'м'е\рял и т. п.); произношение [с] на месте см в конце слов (мо[с], хво[с] и т. п.); принадлежность существительных муж. рода с суффиксом -ушк-, -шик- ко второму склонению (дедушко, без дедушка, к дедушку..., мальчишка, от мальчишка, к мальчишку...); наличие форм местоимений меня, тебя, себя — в род. и вин. п. ед. ч.; твёрдый [т] в окончании 3-го лица глаголов (несё[т], несу[т] и т. п.); общая форма для дат. и твор. п. мн. ч. существительных и прилагательных (к пустым вёдрам — с пустым вёдрам и т. п.); распространение слов квашня, квашонка — посуда для приготовления теста, сковородник — приспособление для захватывания сковороды', зыбка — 'колыбель', орать - 'пахать' и др.

В северном наречии выделяются группы Ладого-Тихвинская, Вологодская, Костромская и межзональные говоры, в которые входят Онежская группа, Лачские и Белозерско-Бежецкие говоры.

Лекция 3.2. Южнорусское наречие. Группы говоров

К содержанию

Южное наречие: аканье; фрикативный [y] в соответствии со звонкой задненёбной фонемой; отсутствие результатов утраты интервокального (/) и стяжения гласных в личных формах глаголов и в прилагательных (делает и т.п., хорошая и т. п.); сочетание [бм\ (о[бм]ан, о[бм'е]рял и т. п.); во многих говорах сочетание [см] на конце слова (хво[ст\, мо[ст\])\ склонение существительных муж. рода с суффиксами -ушк-, -ишк- по типу слов жен. рода (дедушка, у дедушки, с дедушкой..., мальчишка, без мальчишки, с мальчишкой...); различение форм дат. и твор. п. мн. ч. существительных и прилагательных (с пустыми вёдрами, к пустым вёдрам и т. п.); формы местоимений мене, тебе, себе в род. и вин. п. ед.ч.; мягкий [т'] в окончании 3-го лица глаголов (несё[т'\, несу[т'\ и т. п.); распространение слов дежа, дёжка - 'посуда для приготовления теста', корёц, кбрчик - 'сосуд, которым черпают воду', чапля, чапельник, чаплёйка и т. п. - 'приспособление для захватывания сковороды', люлька - 'колыбель' и др. В южном наречии выделяются группы Западная, Верхнеднепровская, Верхнедеснинская, Вост. (Рязанская) и межзональные говоры типа А и типа Б, в последние входят Тульская подгруппа, Елецкие и Оскольские говоры. Среднерусские говоры характеризуются признаками, общими с северным или южным наречием: неразличение гласных неверхнего подъёма во 2-м предударном и заударном слогах; взрывной [г], чередующийся с [к] в конце слова; распространение слов квашня, квашонка, ухват, сковородник, ягниться (об овце) и др. Средне-русские говоры имеют в своём составе западные окающие говоры: Гдовская группа, Новгородские говоры; западные акающие говоры: Псковская группа, Селигеро-Торжковские говоры; вост. окающие говоры - Владимирско-Поволжская группа, в пределах которой выделяются подгруппы «Калининская» и «Горьковская»; вост. акающие говоры, к которым относятся также говоры вокруг г. Чухлома на территории Костромской группы северного наречия. Каждая диалектная зона выделяется также комплексом языковых черт. Например, западная диалектная зона: формы местоимений [и]он, [йе]на, [йе]ны, тайа, туйу, тбйе, тыйе; существительные с суффиксом -ак (ходак, седак); конструкции с предлогом г или з типа приехал з города, вылез с ямы; деепричастие в функции сказуемого (поезд ушовши и т. п.) и др.

Говоры центральной зоны, в отличие от периферийных, в комплекс признаков, выделяющих эту зону, включают многие особенности, характерные и для литературного языка: пятифонемный вокализм (гласные фонемы (и), (у), (ё), (о), (а); [о] на месте е под ударением перед твёрдыми согласными (бе[ро']за, у[н'о]с, те[л'о]нок и т. п.); последовательное различение аффрикат (ч') и (ц); долгие мягкие шипящие (ж'), (ш') различение твёрдых и мягких губных на конце слова (ду[п\ - гбл[п'] и т.п.); наличие [в], чередующегося с [ф]; словоформы свекровь, мать, дочь, парадигма пеку -печёшь и т. п. с чередованием согласных и др.

Карта современного диалектного членения русского языка Захаровой и Орловой схематично отражает результат той сложной истории, которую прошли русские говоры вместе с их носителями на данной территории. В результате сложного пути развития русского языка в его говорах лингвогеографическая карта, представляющая русские говоры сер. XX в. как целостные языковые системы во всех их основных языковых показателях, является значительно более пёстрой, чем схема диалектного членения по пучкам изоглосс.

По структурно-типологической классификации рус. говоров выделяются след. основные типы диалектов, или диалектные типы, четырёх уровней деления, или классификационных рангов: севернорусские - Новгородский, Вологодско-Вятский, Владимирско-Поволжский, Новгородско-Ладожский, Ивановско-Нижегородский, Костромской, Ладого-Тихвинский, Онежский, Вологодский, Белозерский, Нижегородский, Ярославский; южнорусские - Зап. южнорусский, Юго-восточный, Курско-Орловский, Пензенский, Средне-донской, Тульский, Тамбовский, Рязанский; среднерусские - Вост. средне-русский, Центральный средне-русский, Тверской, Верхневолжский, Юго-восточный, средне-русский; западнорусские - Юго-западный,

К содержанию

Северо-западный; Псковский; Южнопсковский, Брянский, Новозыбковский.

В отличие от диалектного членения, проведённого по пучкам изоглосс, лингвогеографическая карта, отражающая структурно-типологическую классификацию русских говоров, выявляет нечёткость, расплывчатость границ между территориями распространения говоров разных диалектных типов, какие зафиксированы в середине XX в. на территории центра Европейской части России. Говоры русского языка очень близки и генетически и типологически. Вследствие этого близки и результаты диалектного членения по пучкам изоглосс (Захаровой и Орловой) и структурно-типологической классификации. Главное различие между ними состоит в следующем - ареальное диалектное членение это схема, на которой показаны наречия, группы говоров и межзональные, в т.ч. переходные, говоры как лингвотерриториальные единицы разных уровней деления. Это диалектное членение соответствует ходу сложения наречий и их подразделений на территории наиболее старых русских поселений. Карта, представляющая структурно-типологическую классификацию, отражает территориальное распределение говоров разных диалектных типов и говоров, которые к какому - либо одному диалектному типу отнести нельзя (разного рода переходные говоры), зафиксированных в середине XX в на той же территории. Ареальная и типологическая классификации с разных сторон характеризуют русский язык в его говорах, в их структурном и территориальном варьировании.

Раздел 4. Двоеверие на Руси

Двоеверие - интереснейший культурный, психологический и исторический феномен. Под двоеверием следует понимать синкретическую народную религиозность, которая возникла после Крещения.

Это понятие появилось в Средние века. Сам термин подразумевает двойственность: разделение христианства и язычества.

Этой двойственности нет в термине синкретизм. Он, напротив, подчёркивает слияние. Термин «народная религиозность» по сути, синоним «двоеверия», но носит несколько другой характер.

Н. М. Гальковский, автор книги «Борьба христианства с остатками язычества», принял модель двоеверия как конфликта и настаивал на том, что язычество является частью народной религии, хотя и отрицал, что крестьяне были язычниками сознательно.

Д.Оболенский предложил 4 уровня взаимодействия между официальным православием и народной религией. На **первом** уровне взаимодействия церковные догматы становились популярными. На **втором** уровне люди принимали христианские идеи и выражали их на языке фольклора, в частности в народных духовных стихах(калики). **Третий** уровень состоит из языческих пережитков. **Четвёртый** уровень составляет дуалистическая ересь богомилства, для искоренения которой объединились церковь и государство.

Б.А. Рыбаков полагал, что отношения между церковью и народом были враждебными. Государство приняло христианство, чтобы использовать церковь как инструмент социального контроля над крестьянами и низшими городскими классами.

Семиотическая школа Б.Успенского и Ю. Лотмана выдвинули идею о том, что неотъемлемой сущностным свойством русской культуры является двойственность. В их «бинарной» системе с субъективной точки зрения носителя языка исходным является противостояние, конфликт между старым и новым. В Средние века «старым» было язычество, а «новым» христианство. В то время как носитель языка мог бы осудить и отвергнуть «старое», сама эта противоположность сохраняла «старое» живым. О языческих верованиях мы знаем немного. Христианские проповедники уничтожали неудобные упоминания о язычестве.

Ситуация усугубляется разнородностью языческих культов. Рыбаков цитирует Гельмонда. Он писал: «К исходу первого тысячелетия н. э восточнославянское язычество

К содержанию

представляло собой причудливое переплетение различных верований. Это была смесь языческих культов разных уровней, начиная от архаических и кончая сравнительно поздними. Поэтому в религии восточных славян примитивизм соседствовал с относительно развитыми воззрениями: русский славянин молился камням и болотам, но в то же время поклонялся богам, которые владычествовали над всем и всеми».

В перечне 980 г. есть только одно женское – Макошь, и оно поставлено на самом последнем месте после собаки Симаргла. Значит, уже тогда выделялись определенные боги с определенными функциями. А вот как в хронологическом порядке расставлены этапы славянского язычества в «**Слове об идолах**».

1. Славяне кладут требы упырям и беригиням.
2. Почитают Рода и Рожаниц.
3. Культ Перуна.
4. После Крещения молились как пантеону богов возглавляемых Перуном, так и Роду.

Лев Гумилёв пишет, что культ Перуна с жертвоприношениями был учреждён где-то на границе с Киевской Русью. Перед Крещением в основном почитались следующие боги: Перун, Хорс, Стритбог, Симаргл, Макошь. Все они выражают природные верования славян.

Крещение Руси

Всем известна легенда о выборе веры. Она описана в Повести временных лет под 986 г. Считается, что крещение Руси началось в Киеве. И послал Владимир со словами: «"Если не придёт кто завтра на реку - будь то богатый или бедный, нищий или раб - да будет мне враг. Услышав это, с радостью пошли люди, ликуя и говоря: "Если не было это хорошим, не приняли бы это князь наш и бояре". Киев принял факт крещения спокойнее, чем другие города. Это связано со спецификой населения Киева. «Каждый славянин или варяг, приехавшей в Киев и желавшей там жить мог это сделать, приняв православие. Из их среды получил самых верных и храбрых воинов».

В других городах всё проходило иначе. Например, Новгород. Его крещение было весьма драматичным. « В Иоакимовской летописи приведены слова одного из киевских миссионеров. Он утверждает, что новгородцы собрались на вече и постановили: своих богов в обиду не давать!» После отчаянного боя на улицах город пал.

Интерпретация христианской религии на Руси

Если говорить о временных рамках двоеверия, то оно определяется XIII-XIV веками. Однако, элементы двоеверия сохранялись и до XX века. В Стоглаве (церковный собор 1551 г. постановления, которого составили сборник, состоящий из 100 глав) отмечается, что даже священники совершали обряды чисто языческого характера: «клали под престол соль на несколько недель, а потом давали на врачевание людям и скотам, то же проделывали и с мылом.»

С точки зрения Фроянова в социальной системе Древней Руси церковь не столько ведущее, сколько ведомое учреждение. Ярким примером двоеверия могут служить праздники. Очень многие из них известны и сейчас. В пасхальную неделю совершались поминки на кладбище, во время которых пили сами и "угощали" покойников. Они происходили на могилах и соединялись с плачем по умершим, а затем продолжалось с пиршеством при бубнах, с песнями и плясками и всякое на них «бесование» (Иван Купала, Масленица).

На Руси существовал свой календарь, который складывался из дат работы на полях. Церковь придала ему религиозно-христианский характер. К именам святых обязательно прибавляют какое-то наименование. Например, Герасим Грачевник, Василий Капельник. В целом язычество было вытеснено в мир творчества. И песни, и танцы оставались связанными с богами, приобретая более или менее христианскую окраску. Культ православных святых напрямую связан с язычеством. Они заняли место богов и мелких божеств. В образе библейского пророка Ильи отчётливо просматриваются черты Перуна.

К содержанию

Спустя несколько веков после принятия христианства стала происходить фетишизация креста. «Так выйдя из темницы, князь Всеслав сказал, обратившись к кресту: «О крест честной! Так как я верил в тебя, ты и избавил меня от этой ямы» Крест стал восприниматься сам по себе как сакральный символ, выражающий веру в лучшее, знак объединения народа. Обряд крестоцелования по началу осуждался церковью. В XVI в. духовник царя в палату крест, предназначенный для присяги, и высылался из палаты. Неудивительно, что на этом уровне сохранялось двоеверие. Церковь не хотела полностью истребить язычество. Скорее, упрочить положение новой религии на основе старой. Большинство православных храмов стояло на месте языческих капищ. Природа продолжала обожествляться, но уже в другой форме. Народ считал это традицией, а не язычеством. Так сформировался особенный религиозный мир древнерусской культуры.

Синкретизм язычества и православия уникален тем, что он создал собственное особое культурное пространство. Церковные предписания не могли охватить всех сфер жизни. Народ осознавал себя частью природы. Идея отрицания мирского на русской почве понималась не так, как в других странах.

Можно привести несколько выводов (Н. И. Толстого и М. Элиаде), которые на сей день представляются достаточно обоснованными.

1. «Христианство лишь частично уничтожило довольно свободную и в некоторых отношениях достаточно аморфную структуру язычества, поставило его в иные условия и подчинило своей значительно более высокой иерархии ценностей. Бытовое христианство предоставило языческим мифологическим персонажам и представлениям статус „нечистой силы“, отрицательного духовного начала, противостоящего силе „крестной“, чистой и преисполненной святости. Образно говоря, в народном фольклорном представлении небо оказалось занятым силами небесными, праведными и божественными, преисподняя, подземный мир, болота, ямы и овраги — силами нечистыми и темными, а земля — место борьбы двух миров и начал, и человек и его душа — средоточие этой борьбы. Силы эти все же неравноправны и не равновелики, ибо воля Божья и промысел Божий господствует над всем и определяет все. Такое народное христианское мировоззрение, типичное для славян обеих конфессий — православной и католической, нельзя считать и называть двоеверием, поскольку оно цельно и представляет собой единую систему верований».
2. «Для крестьян Восточной Европы такое положение вещей было вовсе не „язычиванием“ христианства, а напротив, „охристианиванием“ религии их предков. Когда будет написана история этой „народной теологии“, как она проявляет себя в календарных праздниках и религиозном фольклоре, станет ясно, что „космическое христианство“ не является ни новой формой язычества, ни синкретизмом язычества с христианством. Оно является совершенно своеобразным религиозным творением. С другой стороны, как раз христианский, а не „языческий“, дух пронизывает все эти творения фольклора: все концентрируется на спасении человека...».
3. «Язычество и его элементы не следует воспринимать как нечто совершенно чуждое христианству, как его антипод во всех отношениях и компонентах. Язычество ... в течение веков, еще в дохристианскую пору эволюционировало и во многом сохраняло наслоения разных периодов». В то же время вся христианская образованность III—V вв. н. э. «полна языческих реминисценций. Даже представители церкви тщетно ломают свою природу, стараясь забыть Цицерона. Церковь не в силах преобразить в христианскую идею языческую культуру и, нуждаясь в ней, принуждена принимать ее целиком».
4. Само это специфическое явление, которое, видимо, правильнее во всех отношениях называть народным христианством, а не «двоеверием», вобрало не только христианскую и языческую (в узком смысле восточнославянскую) традиции, но и

К содержанию

мощный пласт так называемой городской, ахристианской культуры, во многом определившем характер и формы нового духовного симбиоза.

Вопросы и задания к разделам «Диалектное членение русского языка», «Двоеверие на Руси»:

1. Перечислите основные принципы диалектного членения русского языка.
2. Перечислите группы говоров южнорусского наречия.
3. Перечислите группы говоров северорусского наречия.
4. Из текста песни на литературном языке сделайте образец, звучащий на северорусском наречии.
5. Из текста песни на литературном языке сделайте образец, звучащий на южнорусском наречии.
6. Из текста песни на литературном языке сделайте образец, звучащий на среднерусском наречии.
7. Каково влияние религий на фольклор?

Развивающий курс

Раздел 5. Западнорусская традиция

Лекция 5.1. История формирования и этнографические особенности западнорусской традиции

Ареал бытования: Брянск, Калуга, Псков, Смоленск, Орловская область.

Граничат с Белорусской Украиной. Эти области считаются сохранившие всю чистоту своей культуры, т.к. татарское иго не дошло до них. Северозападные районы составляют белорусы, центральные и восточные русские. В языке мелодики влияние белорусской культуры.

Самые древние заселенцы были – славяне – коренные жители. С XVII века на эти земли устремляются пришлые люди.

Песенный фольклор формировался под воздействием сложных этнических процессов двух наций – белорусской и русской. Белорусское население преобладало в центральных и западных уездах, граничащих с Москвой, Тверской и Калужской губерниями. Элементы культуры коренного населения: говор, манера пения, песенный репертуар. В сельской среде преобладают белорусские элементы культуры, в городской среде - русские.

Обрядность распространена на Смоленщине, близка к белорусским: святочные игрища «терешка», «ящер». Хождение волочebников с песнями. Весенние хороводы, проводы русалок.

Музыкальные инструменты – самодельная скрипка, дуда, куклики, кувички, свирели, дудки, колесная лира

Песенный репертуар Смоленщины и типовые мотивы так же схожи с белорусскими, особенно заметно в калядках – эта близость в веснянках с «гуканьем», в купальских песнях, в духовных стихах.

Северо-восток Смоленщины обладает своей фольклорной близостью с центром России.

Основными центрами является Брянск и Смоленск. Западнорусская традиция имеет больше точек соприкосновения с фольклором западных славян, чем другие русские традиции, что также свидетельствует о глубинности ее национальных корней.

Наиболее заметная отличительная черта условий бытования фольклора в данной местности — это развитая сеть календарных обрядов, сопровождающихся пением. Есть здесь песни прополочные. Местными чертами отмечена и западнорусская свадьба. Таков, например, обычай украшать свадебный традиционный каравай маленькой елкой или веткой сосны, получивший отражение в текстах, некоторых свадебных песен. Песни, характерные для данного региона, иногда сопровождалась игрой на музыкальных

К содержанию

инструментах. Самые распространенные из них — скрипка, сдвоенная дудка, флейта Пана, колесная лира.

В музыкально-стилевых формах календарных, свадебных и хороводных песен западнорусской традиции преобладают архаические компоненты. К ним относятся: силлабический строго цензурованный стих; гетерофония в многоголосии (либо использование бурдона); система ограниченных по диапазону звукорядов, связанных с простейшими ладовыми формами; равномерный музыкально-слоговой ритм с минимальными распевами слогов; четко расчлененные простые структуры; попевочные мелодические образования. Сходные музыкально-стилевые структуры встречаются в обрядовом фольклоре других славянских народов, что свидетельствует о наличии у них общих глубинных корней. Исполнение традиционных песен в данном регионе также отличается местными чертами, среди них: звонкая прямая подача звука в среднем регистре, завершение строф длительным, тщательно выстроенным унисоном, использование выкриков — возгласов (гуканий) в середине и конце музыкальных фраз. В целом западнорусская традиция — самая строгая, самая «классическая» и самая славянская в ряду других русских манер.

Им свойственна сохранность дохристианской картины мира и архаических форм народной духовной культуры.

Лекция 5.2. Западнорусская традиция. Жанровые особенности

Основной вид деятельности населения на данной территории — земледелие. Жители — люди оседлые, земледельцы. Стилевой доминантной местной жанровой системы служит пласт календарно-обрядовых песен, под воздействием которых формировался музыкальный облик свадебных, приуроченных лирических и хороводных песен.

Показателем древности и архаичности западнорусской традиции является функционирование календаря в качестве «ядра» традиции. Сохранение полного годового корпуса календарных обрядовых песен и выдвигает календарь в число доминанты в системе песенных жанров западнорусской традиции. С обрядовыми напевами календарного цикла сохраняют генетическую связь свадебные обрядовые и ранние лирические песни.

Западнорусский свадебный обряд принадлежит к типу ритуала «свадьба-веселье» (классификация Б.Б. Ефименковой) и называется «веселейкой», где доминирует горизонтальный переход невесты в другую семью и актуализируются в первую очередь мотивы обмена, купли/продажи. На первом плане «свадьбы-веселейки» находится линия коллективная, общинная. Музыкальный код свадьбы-веселье представлен двумя жанрами: свадебными песнями и причитаниями, которые интонируются на напевы похоронных напевов. Причитания в «свадьбе-веселье» исключительно сольные (чаще всего песенной формы). Исполняются причитания в контрапункте с обрядовой песней, подчеркивая индивидуальное и коллективное начала в свадебном ритуале. В редких случаях, например, в Смоленской области зафиксированы причитания, исполняющиеся под скрипичный наигрыш (мелодия обрядовой свадебной песни). В Брянской области в свадебный фольклор включены типичные приёмы календарных песен, например, прием «гукания» (возгласы, выкрики).

Специфическое отличие западнорусской свадьбы — каравайный обряд (приготовление свадебного каравая, его украшение, исполнение специальных каравайных песен).

В недрах обрядового фольклора родилась архаичная лирика. Общность лирических и календарных напевов западнорусской традиции заключается в исполнении и тех, и других жанров преимущественно женщинами; исполнение на политекстовые напевы; интонировании напряженным тембром, рассчитанном на звучание на открытом воздухе.

Помимо ранней архаичной лирики встречается поздняя лирическая песня — «песня-романс», родившаяся в рамках городского фольклора и несущая все его атрибуты: тип

К содержанию

стихосложения, ритмическую и ладовую организацию. Поздние лирические песни объединены особым складом многоголосной фактуры: функциональным темброво-контрастным двухголосием с верхним солирующим подголоском – подводкой.

Жанр хороводных песен изначально связан с календарным циклом. В древности они имели магическое значение и магически воздействовали: зимние хороводы – на дом и его обитателей, весенние – на поле, луг, растительность. Впоследствии, магическая функция хороводов утрачена, и они стали знаками того или иного сезона, формами молодежного досуга. Современные исследования показали, что на западнорусской территории активно бытуют духовные стихи в форме псалм и сопровождении колесной лиры.

В инструментальной музыке западнорусской традиции выделяются скрипка (при игре используют максимальное количество открытых струн); колесная лира; пастушеские рога (изготавливались из натуральных рогов животных и использовались в пастушеской практике); свирели и жалейки.

Песенные жанры: календарные песни, лирические, свадебные. На один напев может исполняться несколько текстов.

Из обрядов, связанных с новогодним периодом основа – колядование. Наиболее любимым в народе были зимние святки, весенние (майские и масленичные песни). На святках исполнялись песни подвижные, аналогичные хороводным.

Обряд Костромы присутствует в традиции – большой хоровод, где одни женщины и девушки идут к Костроме, которая что-то делает и все это объясняет (прядет, обедает, и т.д.) Кострома – это подстилка из отходов льна «костра». Обряд связан с задабриванием растительных духов, т.к. пряли изо льна.

Встречаются самобытные местные обряды, не известные за пределами одного района. В Брянской и Смоленской областях известны женские игрища, имеющие оргастический характер. Их называют «бабьим брыком». Во время проведения таких игрищ звучали особые песни эротического содержания.

Летние песни: полевые, сенокосные, семицкие. Здесь прослеживается связь между женитьбой и плодородием.

Характерной особенностью Смоленской и Брянской областей является гукальные песни.

Волочebные песни исполнялись как праздничные в первые дни Пасхи.

Живные песни – лирические на семейно-бытовую тематику поются женщинами несчастными в браке.

В солдатских песнях – характерный припев «под ногу» - «ой, да люли».

Толочанские песни – пелись за столом в осенний период после уборки урожая.

Духовные стихи приближены к лирическим песням.

Качельные песни с припевом «ляли е».

Лирические песни.

Песни часто построены на выражении чувств, эмоций. Беседные. Лирико-эпические – баллады, военные, исторические. В крестьянских песнях нет веселости, жизнерадостных тем, но нет слезливости.

Лекция 5.3. Западнорусская традиция.

Музыкально-стилевые и исполнительские особенности

Ладовое строение песен раннего периода.

Основой в песнях является ангемитонное ладовое образование: трихорд в кварте в весенних песнях, тетрахорд в сексте в летних песнях, квинтовый объем имеют лирические песни.

Мелодика имеет ограниченный звукообъем, скромную мелизматическую. Малый внутрислоговой распев. В лирических песнях терцовый устой является конечным.

Смена мажора минора.

К содержанию

Для фактуры характерно пение с подголосками:

- когда верхний голос дублирует один из нижних голосов неглавных;
- ярусное расположение голосов – 3 голоса верхних дублируют 3 голоса нижних;
- сопровождение – скрипка, бубны, ложки, береста, рожки;
- диалектные особенности – замена о на е, добавление гласной «мне» - «мене», замена не одевать «на «н,одевати», «понравилась» - «пндравилась». Много мелких нот, проходящих, вспомогательных.

Стилевые особенности песен Смоленской области

Лад: Характерен терцовый трихорд с субквартой или субсекундой. Бывает секундовая переменность опорных тонов.

Пентатонный звукоряд состоит из квартowego трихорда + эпизодически два звука внизу. Неполная диатоника – полное заполнение квартowego звукоряда мажоро-минорного наклонения. Одноименный переменный лад с терцией малой или большой в лирике.

В лирике диапазон октава, но нет какой-либо ступени – 6, 7 или 2.

Переход одного устоя в другой может быть на близком расстоянии, как бы перетекая при активном модулировании.

Мелодика: Попевочный тип на квартowego трихорде или квинтовом трихорде. Мелодия квинтового объема и музыкальное построение в вопросно ответном соотношении.

Звуковое соотношение по терцовым ходам в мелодии – основа календарных песен, что придает напеву «наполненность воздухом». Встречается тип «вершина - источник».

В песнях городского происхождения мелодия широкая одна волна; вопрос – ответ в симметрии линий; обращенная волна; ответ – вопрос в свадебных песнях.

Фактура: Аналогична Брянской традиции.

Календарным, свадебным, лирическим песням Смоленской области свойственна четко расчлененная пропорционально-цезурованная структура, ограниченный мелодический диапазон, малая распевность. Фактура в основном гетерофонная.

Стилевые особенности песен Брянской области

Мелодика: Принцип «вершина - источник». Рисунок в виде синусоиды – напев начинается в среднем регистре, после быстрого достижения мелодией вершины - спад. Затем мелодия не останавливается на уровне своего начала, а пробежав его возвращается путем плавного подъема снизу. Мелодия уравновешенная и строгая по характеру повествования.

Рисунок восходящей волны уравновешен по характеру, где высшая точка в середине построения. Встречается длительное повторение одного тона для последнего мелодического развития – встречается в духовных стихах. Кульминация встречается в третьей четверти формы. Здесь строфа четко делится на фразы и предложения, где каждый из них индивидуален по рисунку. Получается мелодическая линия кульминационного типа с достижением вершины перед кульминацией.

Многоголосие: В календарных, свадебных, хороводных песнях Брянской области так же отчетливо выражена прерывистость структуры напева, но есть бурдон.

Характерна мелодия с бурдоном: верх развит в терции кварте, а низ – статичен. Бывает эпизодически три голоса за счет гетерофонии в нижнем голосе. Все голоса мелодически развиты, но возвращаются периодически к нижнему тону, поэтому ощущение постоянно звучащего тона внизу – это «мнимый» бурдон.

Гетерофония характерна в эпизодическом ответвлении. Иногда басовый голос в конце музыкального построения уходит на 7 тон или встречается терцовая ладовая переменность – «перемежающийся» бурдон. В плясовых песнях часто педаль в верхнем голосе или повтор звука.

Гомофонно-гармонический тип в русском народном многоголосии характерен городским песням, появившимся под влиянием Запада.

К содержанию

Ладовые свойства: Характерен терцовый трихорд с субквартой или субсекундой в календаре – плагальные лады, когда вершина нижнего звукоряда совпадает с основанием верхнего звукоряда.

Неполная диатоника с устоем в основании звукоряда.

В поздних песнях осознанное сопоставление двух тональностей. Непрерывная смена устоев способствует устремленности развития музыкальной мысли.

Форма: Вопросно-ответное соподчинение мелодических элементов создает сдвоенную структуру.

Рефрен – элементарные вне смысловые компоненты строфы. Двустрочные образования встречаются во многих календарно обрядовых песнях.

В календарных песнях форма трех строчная за счет рефрена слов. Иногда в хороводных песнях (танках) припев в начале строфы.

В поздних песнях повтор стихов внутри куплета на сквозном музыкальном развитии. Принцип составной композиции формируется из двух простых образований, первоначальный напев используется с другими словами – разные составные части, структура первой части близка песням праздничного типа, а вторая часть – свадебным сиротским.

Ритмика: Лирические песни малораспевны.

Манера исполнения: В обрядовых песнях Брянщины вокальный прием «гуканья» – в напев включаются особые звонкие возгласы в октавном, квинтовом соотношении с тонами основной мелодии. Иногда возвышению голоса предшествует короткий спад на кварту. Иногда певцы гуканья на септиму. Гуканья может встречаться как в конце, так и в середине строфы. Гуканья могут быть зафиксированы в нотной записи.

Особенности музыкального стиля западнорусских песен:

- силлабическое стихосложение;
- цезурированная ритмика;
- слогоритмические цезурированные периоды;
- бесполутоновые ладовые звукоряды (с преобладанием трихордовых звукорядов);
- многоголосие двух видов – диафония с бурдоном и монодийная гетерофония (пение в унисон, с небольшими эпизодическими расхождениями голосов).

В западнорусской традиции преобладает женское пение. Мужское ансамблевое пение не встречается, хотя, можно услышать сольное пение мужчин, что не типично для традиции. Артикуляция на западнорусской территории неоднородна. Для Брянской области характерна глубокая манера пения, использование низких женских голосов; для Смоленской - пение мягкое, появляется в мелодии мелизматика, но звук плотный и звучат достаточно низкие женские голоса; для Псковской – регистр пения поднимается, в пении используется головной регистр, гетерофонное пение приобретает октавные формы и октавный флорелет артикулируется с помощью головных резонаторов.

Вопросы и задания к разделу «Западнорусская традиция»:

1. Раскройте историю формирования традиции.
2. Обозначьте жанровую доминанту и жанровые особенности традиции
3. Назовите музыкально-стилевые особенности Смоленской области.
4. Назовите музыкально-стилевые особенности Брянской области.
5. Назовите исполнительские особенности Западнорусской традиции.
6. Проанализируйте печатные и звучащие записи песен относящихся к западнорусской традиции с точки зрения её характеристик.

Раздел 6. Среднерусская традиция

Лекция 6.1. История формирования и этнографические особенности среднерусской традиции

К содержанию

Ареал бытования: Московская, Рязанская, Тульская, Калужская, Новгородская, Владимирская, Ярославская, Тверская, Ивановская области.

Центральное место в национальной музыкальной народной культуре принадлежит среднерусской песенной традиции. Она сконцентрирована вокруг бывшего Московского государства.

Среднерусская традиция кристаллизует в себе общенациональные черты. Естественно вбирая признаки многих местных школ, подчиняя их своим законам внутреннего развития.

Впитывая разнообразные художественные влияния в процессе объединения русских княжеств культура центра оказывала влияние на музыкальный фольклор периферии. Московские песенные новинки распространялись посетителями ярмарок, отходниками.

Одной из характерных особенностей является слияние различных певческих культур разных областей, т.к. Москва – центр России – граница между севером и югом России. Преобладание западной культуры – Смоленской. На западе лучше сохранились:

- календарные песни (колядки, святочные и масленые, волочебные и веснянки, семицкие, троицкие, петровские, купальские, покосные и жнивные). Переселенцы привезли их в Москву;
- лирические песни: песни о тяжелой женской доле и любовные;
- семейно-обрядовые: крестильные, свадебные песни.

Лекция 6.2. Среднерусская традиция. Жанровые особенности

Наиболее многочисленная группа – **календарные песни**. Более распространены зимние песни – колядки или избушечные песни (ночлежечки); игровые и плясовые, которые исполнялись на святках; шуточные – сидячие, подблюдные – загадочные пели с припевом «Эй ляле, ой люли» или «Святой вечер!». Большие календарные песни имели строфическую форму. Масленичные песни исполнялись в конце зимы и были протяжные и печальные. Веснянки были в небольшом количестве. Исполнялись гулко, звонко, с гуканьем. Тематика – прощание зимы, зазывание весны и теплого летичка, предчувствие любви и замужества.

Майские песни – весенние.

Можно отличить по жанру, по припеву: «Маю, маю, маю зеленого». Так же по музыкально-поэтической выразительности, ритмической и ладовой.

Летние – семицкие песни пели в самый яркий праздник лета – троицу – завивали венки и бросали их в реку, русальные песни пели на русальную неделю – оберег от русалок (русалка – оборотень, т.е. душа некрещеного ребенка). Одушевление природы является характерной особенностью русальных песен. Образ русалки проходит через многие песни и поверья. В эту же неделю было почитание умерших, которые умерли не своей смертью. На зеленые святки был обряд кумления, кумились через связанные березы или в кругу хоровода. Иногда кумой называли девушки свою березу. Девушки топили кукушку, принося в жертву русалкам, чтобы покумиться с ними.

В купальскую ночь считали, что происходит превращение людей в волков. Тема оборотничества является характерной для летних песен. В эту ночь наряжали куклу в сарафан и венок, ее несли два парня на мост на реку и вокруг нее танцевали и пели, потом одежду разбирали с куклы домой, а чучело из соломы топили, задабривали русалок.

Лирические песни.

Преобладающим является жанр лирической песни. Песни о тяжелой женской доле. В них звучит тоска о родителях, о родительском доме. Мелодия по диапазону не велика, основана на опевании квинтового тона или на движении от примы к квинте с последующим возвратом, построена на секундовых интонациях плача.

Любовные песни светлые в интонационном и эмоциональном настрое, тематика разлуки. Есть и величальные песни с движением, что сближает их с южной традицией.

К содержанию

Песни поздних жанров – частушки и кадрили – звучат спокойно, неторопливо. В репертуаре Владимирских рожечников преобладание лирических спокойных наигрышей.

Семейно-бытовые обрядовые песни

Крестильные – главное действующее лицо песен – кума (крестная), она баббит дитя, ее поют и отводят домой. Песни веселые, проникнуты юмором, с пожеланием добра родителям и новорожденному.

Ритмическая структура – состоит из двух полустихов. Окончание песен с «гуканьем». Хроматические скользящие ходы, как украшения. Сначала восходящий квартовый ход, а потом постепенный нисходящее движение.

Свадебные песни.

Свадьба представлена отдельными эпизодами: период подготовки к свадьбе, девичник, расплетание косы, отъезд к венцу, величальные песни, корильные.

Свадебные песни поют по напевам-формулам, т.е. на один напев несколько песен. Это характерно для корильных, которые поют дружке. Напев развивается в объеме квинты. Ритмика его 5+3 слогов.

Для **хороводов** типично участие танцоров – вокалистов, которые своими движениями зрительно подкрепляют содержание песни. Такие движения называются – рассуждениями. Некоторые песни делятся на 2 части: медленную и быструю. Эти хороводы сочетают в себе северные традиции и южные традиции. Женщина более свободна при исполнении песен в связи с изменением женских устоев. Хороводы орнаментальные игровые – присуща строгость и сдержанность. Название хороводов – «основа» в Ивановской области, «круги» Нижегородской области, «топач» - в Тульской области. По форме построения – змейкой, ручейком, звездочкой, улиткой – капусткой. В Тверской области встречаются восьмиугольные и квадратные. Это все орнаментальные хороводы. Игровые хороводы: стенка на стенку. Целовальные песни – открыто целовались при народе во время песни. Это был ритуал. Хороводные песни отражают различные виды женского труда.

Лекция 6.3. Среднерусская традиция.

Музыкально-стилевые и исполнительские особенности

Песни имеют общее тяготение к гармоничности. Это выражается в опоре на гармонические интервалы и аккорды по вертикали, хотя голоса бывают подвижными, полифонически развитыми. Устой в песнях на квинте. Втора занимает в песне ведущее место, особенно это проявляется в песне более позднего происхождения. Гетерофония – голоса почти не разделяются на ведущий и подчиненный. Песни аккордово-гармонического склада часто образуют аккорды. В лирических песнях втора перерастает в движение трехголосное, образуя ходы параллельными трезвучиями.

Манера пения приближена к академической, сохраняя некоторые характерные народные черты, благодаря особому произношению слова, близко к разговорному. Среднерусские песни звучат преимущественно в среднем и высоком регистре, очень мягко и собрано.

Костюм севернее Москвы: основа женского и девичьего – цветной сарафан кофта, южнее – клетчатая цветная понева и длинная рубаха. Праздничный костюм сочетает элементы северного и южного – силуэт северный, а яркость цветов южная. Очень распространен платок с расписными узорами. Платками покрывали голову, либо одевали поверх кокошника или повойника. Манера завязывать: домиком, завязки под подбородком – по-московски. Мужской костюм: рубаха, порты. Сукно использовали из фабричных тканей. Зимой – зипун. Верхняя одежда подпоясывалась широким кушаком.

Ладовые отклонения и модуляции явление редкое. Бывают в основном в середине каданса, или в параллельных тональных отклонениях, или на квинту выше, или это сопоставление тональностей, устоев, которые отстают на секунду большую выше или

К содержанию

ниже основного устоя. Если начальная тональность в мажоре, то перемещение на большую секунду вверх, если в миноре, то на большую секунду вниз.

Присутствуют малообъемные лады – трихорд, тетрахорд и другие в календарных песнях. Усложняются эти лады путем введения хроматических ходов.

Многоголосие опирается на консонирующие созвучия. Из диссонирующих – чаще квартаккорд, м7м, м7/б. Песни небольшого диапазона имеют три, четыре аккорда, основа обороты – хордовая попевка, плагальные обороты – 1,2 ступени, 1-4 ступени в мажоре, 1-4 ступени в миноре. Соединение от 7 ступени натуральной в 1 в миноре. В плясовых частушках, игровых напевах, солдатских песнях появляются 4-5 соединения (TSDT). В квартовых связях может появиться ладо-переменный характер. Стягивание в унисон в завершающих и половинных кадансах, а так же в моменты особого выделения текста в связи его значимости исполнения.

Особенности диалекта:

Говор на юге акающий, на севере – окающий.

Звук «е безударный произносится как «я».

Фрикативная «г».

Окончание глагола в 3 лице произносится со смягчением: «ломить, ляжать, копать».

Окончание прилагательных в именительном падеже: «-ый, -ий, -ое, -ые» произносится как «ай, яй».

Прилагательные в окончаниях родительного падежа звук «г» не заменяется на «в»: «милога, хорошега».

Замена звуков «у» и «в» взаимная («в нас, у поле»).

Взаимо замена «и, й» («йду – иди, у этой – у этой»).

Опущение гласной «о» («По дной, бламили»).

Вопросы и задания к разделу «Среднерусская традиция»:

1. Охарактеризуйте жанровую доминанту и жанровые особенности среднерусской традиции.
2. Дайте характеристику музыкально-стилевых особенностей среднерусской традиции.
3. Дайте характеристику исполнительских особенностей среднерусской традиции.
4. Проанализируйте печатные и звучащие записи песен относящихся к среднерусской песенной традиции с точки зрения её характеристик.

Раздел 7. Северорусская традиция

Лекция 7.1. История формирования и этнографические особенности северорусской традиции

Территория распространения северорусской традиции: бассейны крупнейших северных рек, текущих в бассейн Северного ледовитого океана - Пинега, Мезень, Сухана, Кокшеньга, Печора; бассейны северных озёр – Ладожского, Онежского. Первоначальные русские поселения располагались на берегах рек и озер, что очень важно для условий сурового северного климата. Заселение территории Русского Севера происходило в несколько этапов, что сказалось на формировании северорусской песенной традиции.

Особенность традиции Русского Севера состоит в том, что русские, осваивая северную территорию, постоянно контактировали с коренными народами финно-угорской языковой группы (карелы, вепсы, коми, удмурты). Названные контакты объясняют своеобразие северной культуры, её резкое отличие от западнорусской и южнорусской культур.

С XII века к берегам Белого моря проникают новгородцы – мореходы, занятые промыслами рыбы, морского зверя. Мужчины, как правило, владели грамотой и мореходной наукой, основами математики, астрономии и кораблестроения. Промышленно-хозяйственная специфика, особенности быта и празднично-производственного календаря

К содержанию

в значительной мере определили их фольклорную систему, в которой большое место занимает эпическая традиция.

Большой приток населения на северорусскую территорию начался во II половине XVII века после раскола русской церкви. На Русский Север устремились старообрядцы, образовывая свои скиты, монастыри, деревни. Гонения укрепляли «ревнителей древнего благочестия» в осознании их особенной миссии. Старообрядцы с их своеобразной материальной и духовной культурой сохранили до нашего времени огромное число старых рукописных книг, в том числе и певческих рукописей крюковой нотации – ценнейших памятников русского церковно-певческого искусства. Замкнутость жизни старообрядческих общин, суровые внутренние запреты не только в религиозной, но и в культурно-бытовой сфере (в частности, запрет на инструментальное музицирование и танцы), оказали сильное воздействие на структуру и способы функционирования текстов фольклорной традиции. С приходом старообрядцев быт этого края приобрел специфические черты, а также под влиянием старообрядцев постепенно складывался психологический тип северянина – суровый, сдержанный, строгий.

Основной вид деятельности населения на Русском Севере – рыбная ловля, промыслы и художественные ремёсла (резьба по дереву, плетение кружев и др.).

Лекция 7.2. Северорусская традиция. Жанровые особенности

Постепенно сформировалась система жанров со своим «ядром» и «периферией». В прошлом «ядро» северорусской песенной традиции составляли два слоя, взаимосвязанные между собой – эпический и причетный. Для них характерны одни и те же закономерности: сольное исполнение; тоническое стихосложение; нестабильные сегментированные формы напевов регулируются нормами 8- или 9-сложной стиховой конструкции; однострочные напевы; речитативный тип напева (приближен к сказительскому речитативу); повествовательный тип интонирования; музыкальная формульность. Постепенно эпический комплекс прекращает свое историческое существование и в качестве «ядра» северорусской традиции выступает причетный комплекс. Этому немало способствовал институт профессиональных плакальщиц «воплениц», «вытниц», а также взаимодействие с высокоразвитой эпической традицией. Причетная культура касается всех сторон песенной системы: свадебного, похоронного, рекрутского обрядов, необрядовых, бытовых плачей, где присутствуют две разновидности причети – сольная и групповая причетная песня (ансамблевая).

Северные плачи отличаются детально разработанной поэтикой, строгой упорядоченностью композиционных принципов. В них получили последовательное применение приемы, ставшие классическими в народной поэзии: синтаксический параллелизм, сопутствующая ему анафора (одинаковое начало стихов) в сочетании с варьированным повтором, синонимией, тавтологией. На их основе была выработана культура построения масштабных поэтических текстов, обладающих чертами эпического повествования.

Эпический и причетный комплексы оказали большое влияние на поэтический строй и образную систему текстов севернорусских лирических песен. Эпические корни лирики подтверждаются обилием сюжетов исторической тематики, тонической организацией стиха. Лирическая песня на Русском Севере бытует двух видов: ранняя женская лирика, связанная с хороводным жанром, и поздняя в виде народных романсов, иногда бытующих в городском стиле.

Календарь в северорусской традиции можно охарактеризовать как фрагментарный и эклектичный по своему стилю. В основном он представлен святочным комплексом с исполнением обрядовых песен: рождественских колядок (с христианскими мотивами), поздравительных «виноградий». Остальные календарные праздники представлены вторично приуроченными жанрами (например, на Масленицу исполняется в качестве вторично приуроченного жанра лирическая песня; жанр частушки пронизывает весь

К содержанию

календарь в качестве приуроченного жанра; хороводная “избенная” песня заменяет во многом отсутствующий календарь).

Из обрядового фольклора на Русском Севере прекрасно сохранился свадебный ритуал. Севернорусскую свадьбу называют “свадьба-похороны” (классификация Б.Б. Ефименковой), где доминирует инициационный переход невесты. Драматургия всего свадебного действия строится с резким контрастом двух составляющих его частей: первая – происходит в доме невесты и включает этапы ее постепенного отчуждения от своего рода и социовозрастной группы; вторая – происходит в доме жениха и чаще сводится лишь к застолью. Контрастность двух частей выражается и в их музыкальном наполнении. В довенечной части ритуала звучат преимущественно причитания (“вопли”, “прчать”), интонируемые на погребальные и свадебные напевы, и прощальные, причетные песни. Специфическая особенность музыкального кода свадьбы-похороны заключается в исполнении группового причета. Вторая часть свадебного пира оформляется песенными напевами – припевками.

Свадебные ритуалы Севера существуют в двух версиях: причетно-песенном и причетном (песни отсутствуют). Бытуют разные разновидности причета: сольные причитания допесенной формы (не поются, а декламируются), сольные причитания песенной формы (политекстовые напевы), ансамблевые причетные песни; контрапунктические формы – соединение свадебной причетной песни и сольного причитания, частушки и сольного причитания, хороводной песни и сольного причитания.

Целую жанровую систему на Русском Севере, в связи с тем, что многие жанры утрачены, фокусирует в себе жанр частушки. Она широко проникает в обрядовый фольклор, заполняет праздничные формы музыкального творчества в севернорусской песенной традиции.

В инструментальной музыке выделяются два специфических инструмента: гусли (связаны с эпическим комплексом) и гудок (связан со скоморошеской культурой). Сегодня гусельная традиция практически утрачена, игра на гудке исчезла и заменена игрой на скрипке. В основном бытуют поздние инструменты – гармонь и балалайка.

Особенности музыкального стиля севернорусских песен:

- тоническое стихосложение и нецезурированные ритмические периоды;
- диатонические или гемитонные ладовые звукоряды;
- повествовательный тип интонирования (поступенное движение мелодики, преобладание секундовых и терцовых интервалов);
- ведущая форма многоголосия – монодийная гетерофония;
- преобладает женская исполнительская традиция: мягкая, негромкая, с широким привлечением головных резонаторов. Сегодня мужское пение для Русского Севера не характерно и в исполнении мужчин можно услышать только жанр частушки.

Северные плачи отличаются детально разработанной поэтикой, строгой упорядоченностью композиционных принципов. В них получили последовательное применение приемы, ставшие классическими в народной поэзии: синтаксический параллелизм, сопутствующая ему анафора (одинаковое начало стихов) в сочетании с варьированным повтором, синонимией, тавтологией. На их основе была выработана культура построения масштабных поэтических текстов, обладающих чертами эпического повествования.

Народная терминология песен и характерные жанры по областям

Кировская область – покосные, любовная тематика, частушки. Ленинградская область – песни под «язык». Кокшенга – причитания, молодецкая. Зоонежье – досульные (старинные) – неприуроченная лирика. Архангельская – свадебные. Кологодская – хороводные связанные с календарем.

Заонежье, Шуньский полуостров, Онежское озеро. Эти земли были расположены в центре русского Севера. К ним относятся земли Пудош-восточного побережья озера

К содержанию

Пудошского района, Карельская АССР.

Песенные жанры.

Распространены небылицы, скоморошины, свадебные заплачки и причитания, как жанры. Некоторые из сел являются центрами духовных стихов, баллады. Свадебные песни (хороводно-игровые), досульные песни (лирические неприуроченные).

Особенности местной традиции проявляется в своеобразном соотношении общерусских, северорусских и узколокальных компонентов.

Северные хороводы.

Игровые и орнаментальные. Очень строги, никогда не переходят в пляску, внутренний темперамент. Названия хороводов – круги, ходицы, ходючи. Хороводы в основном женские, как и песни. Хороводы водили девушки, молодки, невесты. Характерны построения линии, шеренги. По времени длились 2-4 часа. В игрищах участвовали парни. Круг в круге, круг с солистом.

Лекция 7.3. Северорусская традиция.

Музыкально-стилевые и исполнительские особенности

Мелодика:

Многоголосье Вологодских песен отличается широкой внутрислоговой распевностью. Каждый напев – это яркий и неповторимый образ. Типичные для большинства русских песен нисходящие движения особенно ярко проявляются в Вологодско-Новгородских песнях. В начале фразы расположены короткие ходы, за ним постепенное движение нисходящее и восходящее.

Лады песен однотипны – гемитонные в минорном наклонении. Из переменных ладов наиболее типичным является лад с тоникой перемещающейся на секунду большую. Встречаются лады с тремя тониками. Тогда перемещение происходит по тонам трихорда.

Ритмика отличается узорчатостью, гибкостью, мелизматикой.

По структуре песни аperiодичны, состоят из маленьких и больших фраз, очень распевных. Основным средством варьирования является опевание опорных тонов с применением ритмического рисунка. Песни вологодско-новгородские являются классическим образцом подголосочной полифонии – все голоса самостоятельны и переплетаются. При преобладании полифонии встречаются песни с гетерофонным складом. В плясовых песнях гомофонно-гармонический склад.

Виды подголосков:

- орнаментирующий – в подголосочной полифонии 2 голоса, а третий более развит;
- мелодия передается по средству имитации из голоса в голос;
 - поддерживающий – упрощенный вариант основного голоса (характерно для нижнего голоса).

В песнях используется прием антифонного пения – 2 хора связаны текстовой полифонией. Для народной песни мало характерно.

Гибкое ведение голоса, мягкая атака гласных при внутрислоговых распевах, мелизмы. Преобладает женская традиция. Двух регистровое звучание – пение тонкими и толстыми голосами, гетерофония. Музыкальные инструменты – гусли, лира, растушки, трубы. Речь певучая, нараспев.

Северный костюм.

Характерным является сарафан. В каждом районе есть различия в покрое. Душегрея в Архангельске. В Пинежье – коротёна, головной убор «повойник». Мужской костюм: белая рубаха шелковая или домотканая с вышивкой, синие порты в полоску, длинные казакины без воротника (душегрейка).

Многоголосие песен Пинежья.

По эмоциональности песни грустные, печальные, песни жалобы, тоски, поэтому общий мелодический строй песен, независимо от жанра, отличается интонациями с

К содержанию

обилием полутоновых ходов, наличием длительных опеваний и с частным повтором одной попевки на разных временных долях. Обилие ходов на увеличенные и уменьшенные интервалы. Ладовая переменность по звукам трихордов. Она возникает по тонам трихорда.

Строение мелодии различно. Длинные фразы соседствуют короткими – аperiodичное строение. Типичным являются попевки в запеве и в кадансах:

- запев скачком на кварту или квинту;
- запев на трихордовой попевке;
- плавно нисходящее движение к тонике;
- скачок от квинтового тона к тонике.

Часто в песнях Пинежья между основными слогами вставляются дополнительные слоги, которые увеличивают распев. В скорых плясовых песнях присутствует четкая ритмическая организация, мелодика проста и нераспевна.

В ритмике особенность – рисунок с обилием мелких длительностей, а большинство песен ритм аperiodичен.

Приемы варьирования: варьирование образуется путем опевания опорных тонов. Одни голоса опевают снизу вверх, другие сверху вниз с применением различного ритмического рисунка.

Фактура образуется в большинстве случаев в результате сочетания двух, реже трех голосов. Многие песни имеют:

- гетерофонный склад;
- встречается подголосочный склад с терцовой второй;
- аккордово-гармонический – в плясовых.

В песнях Пинежья преобладают виды подголосков:

- орнаментирующий – украшающий с яркой мелизматикой;
- подголосок, как вариант основной мелодии, только в укрупненной форме. Ритмически создает органнй пункт. Может быть и верхний и нижний голос;
- склад, который образуется путем вторения параллельными терциями – ленточное многоголосие.

Из наиболее встречающихся созвучий характерны тонические трезвучия, которые образуются на второй степени минорного лада, септаккорды с пропущенными терциями или квинтой.

Песни Заонежья. Мелодика.

Лирический напев широких диапазонов бытует повсеместно, не ограничиваясь. Напевы узких диапазонов представляют собой обособленное стилевое образование. В отличие от одних напевов они имеют развитую внутрислоговую мелодику. Другие напевы отличаются тем, что в разных строфах одного варианта изменяется форма – соотношение мелодии и поэтического текста. Это приводит к заметному варьированию слоговой музыкально ритмической формы.

Мелодия строфы остаётся неизменна, когда цезура то совпадает, то нет с цезурой стиха.

Исполнительская манера.

Существуют ансамбли, которые поют свободно, мягко – камерная манера пения: красота голосоведения, тембровая полифония или вертикаль.

В других ансамблях поют в традиционной манере – громко, во весь голос, используют высокие ноты, поэтому песни звучат напряженно, резко.

Отличительным признаком причитаний является тонический стих с различной слоговой нормой (9,11,13 слогов).

Диалект

Существуют 2 говора: акающий и екающий. Характерные особенности:

- «про эту досаду» - «про яту досаду»;
- «в песенках» - «в писенках»;

К содержанию

- цоканье;
- древняя форма родительского падежа: «сгонит стежки с полей» - «сгонит стежки с Поль»; именительный падеж множественного числа: «всеракитовы кусты» - «всеракитовы куста»; краткие прилагательные: «родную» - «родну»; прилагательные множественного числа в именительном падеже: «хитроумныи», «добрыи»; Глагольные формы со стяжением гласных окончаний: «потеряешь» - «потеряшь»; возвратная форма глаголов с частицей «си»: «каталиси», «покланиласи».

Музыкальная стилистика северного песенного фольклора близка эпическим жанрам сказателей. Для нее характерно распевание тонического (акцентного) стиха. Ритмическая организация напева чаще всего связана с использованием трех постоянных ударений. Именно такой тип стиха распространен в северном эпосе, причитаниях, свадебных и хороводных песнях. Их проявление легко можно обнаружить и в лирических песнях северных областей. Сочетание напева с тоническим стихом обусловило метроритмическое своеобразие песен этой местности.

В северном регионе для эпических и свадебных песен типичны размеры 11/4 и 9/4. Наиболее яркой особенностью ладовой организации северных песен стала опора на уменьшенные интервалы (уменьшенную квинту и уменьшенную кварту). Преобладающий тип многоголосной песенно-хоровой фактуры – усложненная гетерофония с «пучкообразным» расслоением голосов между мелодическими «узлами». В композиционном отношении для песенного фольклора северного региона характерно широкое использование развернутых однофразовых и двухфразовых структур. Вокальный ансамбль, согласно местным традициям певческой манеры, отличается двухрегистровым звучанием, в котором октавное удвоение основной мелодии и (в легком головном регистре) проходит либо в верхнем, либо в среднем голосе. В гармоническом отношении голоса звучат собранно и достаточно мягко. Строгость, сдержанность, степенность эпического строя северного народного песенного творчества проявляется и в самой музыкальной стилистике, а также в исполнительской манере, столь характерной для строгих этнических эстетических канонов данного региона.

Вопросы и задания к разделу «Северная традиция»:

1. Раскрыть историю формирования традиции.
2. Дайте характеристику жанровой доминанты и жанровых особенностей традиции.
3. Охарактеризуйте музыкально-стилевые особенности традиции.
4. Перечислите исполнительские особенности Северной традиции.
5. Назовите черты местного диалекта.
6. Проанализируйте печатные и звучащие записи песен относящихся к северной традиции с точки зрения её характеристик.

Раздел 8. Южнорусская традиция

Лекция 8.1. История формирования и этнографические особенности южнорусской традиции

Белгород, Курск, Воронеж, Рязань, Липецк, Орлов, Тамбов, Калуга, Тула.

Ареал ее распространения — к югу от Оки до встречи с украинскими селениями. В наиболее характерных формах она проявляется в искусстве населения Белгородской, Курской, Воронежской, Липецкой областей, а также в музыкальном фольклоре русских на северо-востоке Украины — в Харьковской, Полтавской и Сумской областях. Южнорусские элементы заметно проявляются также в фольклоре восточных районов Орловской и Калужской областей, юга Тульской и Рязанской областей, северных районов Тамбовской области. Южнорусская народная традиция в основных чертах сложилась в XVII — XVIII столетиях в связи с историческим процессом освоения лесостепных

К содержанию

районов в верховьях Дона и Сеймы ратными людьми, поселенными на южных рубежах Московского государства с целью защиты его южных границ от набегов крымских и ногайских татар. По условиям бытования фольклора южнорусская традиция отличается, прежде всего, опорой на хореографию плясового характера с приуроченностью хороводов к различным периодам и датам крестьянского календаря. Плясовые «карагоды» и «танки» распространены в южных районах повсеместно. Песни с движением, распространенные в данном регионе, как правило, имеют характерный припев со словами «лѣли, лѣли». Этим объясняется их местное название, «лѣлюшки» или «алелѣшные» песни. Плясовые «лѣлюшки» преобладают и в местном свадебном репертуаре. Медленные, чинные ритуальные песни, которых немного, исполняются обычно лишь в самые драматические моменты обряда бракосочетания, когда невеста уезжает из родительского дома или когда ей расплетают косу. Свадебные причитания либо вовсе отсутствуют, либо занимают весьма скромное место в обряде.

Местные лирические песни в большинстве своем излагаются от лица мужчин или передают переживания мужчины. Мужественный характер южнорусской лирики особенно явно ощущается при исполнении песен мужскими ансамблями, весьма характерными для данной территории. Из народных инструментов на юге России распространены кугиклы, двойная жалейка, дудки. Музыкальный стиль южнорусской народной культуры выражен достаточно определенно. Напевы местных обрядовых песен находятся в тесной ритмической и структурной взаимосвязи с мерно-цезурированным стихом. Этот особый стих родственен силлабическому, с постоянной цезурой, типичному для западнорусской манеры. Отличается он значительным варьированием количества слогов в стиховых периодах, что происходит в результате дробления или, наоборот, укрупнения основных единиц музыкально-слогового ритма. Ритмика южнорусских песен вообще чрезвычайно импульсивна. Особенно показательны в этом отношении широкое использование дробных рисунков и синкоп.

Лекция 8.2. Южнорусская традиция. Жанровые особенности

Характерна опора на хороводную песню с пляской. Календарные песни заменяют сезонные хороводы и принадлежат к определенному времени года. Так как климат мягкий, хороводные песни распространены весь год. В конце зимы и ранней весной исполнялись «говенские песни» (от слова ждать, терпеть).

Хороводные песни исполнялись с припевами – «али-лей», «лѣли» - назывались алилѣшные.

Песни свадебного цикла достаточно распространены и отличны от свадебных песен других регионов России:

- эмоциональный настрой, очень веселая свадьба;
- присутствие мужских голосов в песнях.

Постоянно звучат плясовые песни. До свадьбы подружки пели песни, помогая невесте готовить приданое. Пели, когда пекли каравай жениху – «каравайные». Наиболее типичные свадебные песни – хороводные. Они встречаются и у Донских казаков. Особенности традиции – наличие общих песен на всей территории, но встречается только на юге России.

Воронежская область является одной из самых ярких песенных районов. Стилевые отличия:

- широта лирического распева;
- цветистое многоголосие с мощными женскими голосами;
- любимый жанр – частушки, страдания;
- в многоголосии тесное расположение голосов.

Курская область имеет ярко выраженные традиции. Основа – танки и карагоды.

Танки – хороводные песни игровые и орнаментальные (акапельные).

Карагоды – род пляски, где на первом месте индивидуальное мастерство

К содержанию

исполнителя (инструментальное сопровождение).

Характерная музыкальная особенность – присутствие кугиклов.

Белгородская область. Основной жанр – хороводная песня с пляской «Да ходила Дунюшка». Особенности в пляске – присутствие пересека. Ростовская область – казачий фольклор донской. Основа выражена началом воинской темы. Вводится в традицию мужской хор «Казак отъезжая».

Самостоятельная оригинальная традиция сложилась в песенном творчестве донских казаков. В широком плане ее можно рассматривать как характерное ответвление южнорусской культуры. Общими с остальными региональными очагами южнорусского искусства у донских казаков являются основные формы бытования фольклора (плясовой хоровод, свадебная игра праздничного характера с обилием плясовых напевов, лирическая песня мужественного, воинского склада), стилевые признаки (многоголосие с противопоставлением нижнему голосу верхнего подголоска в условиях напряженной голосовой тесситуры), исполнительские приемы (открыто-эмоциональная, активная форма вокализации).

В то же время пению донских казаков присущи некоторые ярко самобытные черты. В репертуаре казачьих ансамблей значительную часть составляют песни воинского содержания, посвященные подвигам героев-«донцов». Примечательно наличие в местном репертуаре героического эпоса в многоголосном ансамблевом распеве.

Свадебный обряд, сформировавшийся у казаков в исторически относительно позднюю эпоху (в основном после реформ Петра I), испытал сильное воздействие украинского фольклора (особенно в низовьях Дона и на Северском Донце).

Лекция 8.3. Южнорусская традиция.

Музыкально-стилевые и исполнительские особенности

Манера пения резкая, открытая. Положение губ – на улыбке. Песни относятся к наиболее ярким по эмоциональному развитию.

- мужественное начало;
- четкая пульсация;
- песни яркие, открытые, преобладание грудного резонирования;
- низкое грудное звучание женских голосов и высокое звучание – мужских.

Приемы музыкальной исполнительской выразительности: много вспомогательных и проходящих звуков, форшлагги, триоли, глиссандо, прием «иканье» на концах строк, игра гласной буквой, согласные огласовки.

Диалект характеризуется разговорной распевной речью. Относится к акающим и якающим. Замена согласной на гласную: в (у), ф (хф), г (х).

Ритмика стиха и напева тесно связаны. Характерной чертой стиха песен является нарушение равносложного стиха с силлабической основой.

Основой является логический удар. Запевы отличаются большой свободой, в них прослеживается речитативность, ритмический рисунок свободен, длительности более дробны. Для свадебных песен характерны 5-6-7-дольные размеры, переменные. Присутствует синкопированный ритм. Синкопа бывает внутрислоговой и явной. Встречается полиритмия в свадебных песнях. Запев быстрее, чем песня хора.

В ритмике существует особенность – наличие ярко выраженной цезуры.

Ладовая организация напевов связаны со спецификой песенных жанров. Объем терции – жанр причитания.

Трихорд в квинте относится к этому же жанру – с секундой внизу или у основания; квинтовый объем – м3+б2+б2.

Секундовая ладовая переменность – фригийская секунда со 2 низкой ступенью.

Пятиступенная конструкция – основа для более развитых типов ладо образования. Семиступенная диатоника, виды диатоники. Тритоновая основа – средство художественной выразительности для местного исполнительства.

К содержанию

Существует две разновидности тритонового образования: целотонное четырехзвучие с устоем на 2 ступени; устой внизу звукоряда. Шести и семиступенная диатоника свойственна хороводным и лирическим песням позднего происхождения 18-19 веков. Но встречаются образцы, тяготеющие к ранним пластам – диатоника с большой секундой в качестве нижнего вводного тона.

Характерна секундовая переменность – устой меняется, также 4-5 сопоставление тональностей - встречается в поздних типах городской песни.

Гармоническая полифункциональность – одновременное звучание секунд в диссонансах. Неприготовленное задержание. Гармония – главное средство формообразования.

В.М. Щуров «О ладовом строении южнорусских песен»: «... В русском народном музыкальном творчестве исторически сложились разнообразные местные традиции. В каждой из них наряду с общенациональными закономерностями музыкального мышления наблюдаются некоторые характерные черты. Существуют весьма обширные районы в границах которых народное музыкальное искусство обладает единством стиля и своеобразием как местного песенного репертуара, так и строения песен.

...Особенности южнорусских народных песен проявляются в ладовом строении местных песен и инструментальных наигрышах.

... При сравнении сольных вариантов песен с многоголосными мы убеждаемся, что вспомогательные голоса играют весьма существенную роль в ладогармоническом развитии напева.

...иногда даже в двухголосии лад не раскрывается полностью. Это происходит когда напев имеет трехголосную основу, или песня выдержана в гетерофонной фактуре, в которой каждая партия использует весь диапазон напева.

...Ладовые особенности песен связаны со спецификой жанра, с требованиями жанровой стилистики».

Ангемитонные лады.

В объеме терции малой – плачи, причеты. Повтор интонации может говорить и о беде, поэтому это интонационно ладовая информация. Переход к большой терции - это расширение амплитуды напева – интонация большей экспрессии, скорби.

В объеме кварты может быть второй устой внизу и вверху - это рассредоточение ладового тяготения, поэтому все звуки имеют весомость и могут быть Тоникой, в зависимости от метроритмических факторов. Это попевки на трех звуках, типичные в обрядовом фольклоре, Они имеют плясовой характер. Должна сохраняться текучесть, непрерывная перемена ладовых тяготений.

С четырьмя звуками напевы имеют два ладовых центра:

Си - до диэз - ре диэз - ми

В объеме квинты устои: ре – фа – соль – ля

Встречаются такие напевы в свадебных песнях и хороводных, колыдках, иногда колыбельных.

Нейтральная по наклонению последовательность звуков. Здесь основной стимул развития лада – противоречия между устоями: ми бемоль – фа – ля бемоль – си бемоль

Интересен вариант появления в напеве низкой 3 ступени в конце построения, что усиливает интонационное тяготение ко второй тонике:

До – ре – ми – фа – соль – ми бемоль – ре

Пятиступенные лады в будущем послужили основой для поздних типов ладообразования: пентатоники и семиступенной диатоники. Например:

До – ми бемоль – фа – соль – си бемоль (пентатоника чаще встречается у Донских казаков)

Для юга характерен лад с опорой на тритон – появление в целотоновом верхнем звукоряде – отрезок натурального ряда обертонов: до – соль – до – ми – соль – си бемоль – до – ре – ми – фа диэз

К содержанию

Самый распространенный инструмент известный на юге – двойная жалейка, инструментальные наигрыши на которой часто опираются на тритон. Тритон характерен на юге, т.к. его природа – прорезать звук акустически жестко. Также помогает выявить выразительный смысл экспрессивных, повышено эмоциональных образов, характерных для юга.

Особенности формообразования.

Присутствует две разновидности: строфическая и нестрофическая формы.

Нестрофическая – форма, при которой одной музыкальной фразе соответствует один стих. Фразы не соединяются в предложения и в периоды. Используется в прибаутках, колыбельных, закличках и т.д.

Строфическая форма – имеет две разновидности:

1. **Простая форма** – характеризуется совпадением границ текста и мелодии (2-частная форма). Встречается когда вторая часть – припевные слова.

Встречается форма когда отсутствуют припевные слова, а во 2 части появляется весь текст («Из-под камушка /3 раза, быстра речка течет»).

2. **Сложная форма** – характерна несовпадением границ формы песенного стиха и музыкального материала. Здесь происходит повтор музыки, а стих меняется.

Бывает наоборот.

Характерная черта формообразования – присутствие цепной формы: когда последние слова первого куплета повторяются в начале второго.

Формообразование в протяжных песнях не связаны со строением стиха:

- простая форма – 2-4 фразы;
- развитая форма – характерна для образцов, в которых наблюдается повтор хоровой части.

Мелодика: Основные признаки – мелодика имеет волнообразное движение без устремления к кульминации, сольный запев контрастирует с хоровой частью песни, более развит по диапазону.

Строение партитуры: Все песенные жанры, кроме сольных, колыбельных и плачей имеют многоголосную основу. Наиболее ранние жанры – календарные имеют гетерофонную фактуру. Основа – унисон, в результате чего все голоса имеют единый диапазон, который не велик по объему. Не смотря на унисон стремление голосов к самостоятельности, отсюда эпизодически появляются 2-3 голоса. Когда два голоса выполняют самостоятельную функцию, возникает партитура в двухголосной основе, отсюда расширяется диапазон, но каждый из голосов использует лишь его часть. Возникают гармонические созвучия терцовые и секундовые, а унисоны приходятся на конец фразы. Каждый из голосов развивается как мелодически, так и ритмически – варьируется, в результате чего может одновременно возникнуть 3-4 голоса.

Стремление голосов к самостоятельности приводит к появлению партитур с трехголосной основой. Здесь контрастная полифония сочетается с гармоническими созвучиями. В партитурах с трехголосной основой эпизодически появляется 5-6 голосов. Основной – средний, подголосок – верхний и бурдонированный бас. Обрядовые песни в основном с двухголосной основой. Поздние лирические песни имеют более голосов. Песни в многоголосной основе не имеют деления на сопрано, альт, тенор и т.д., они представляют собой одновременное сочетание близких вариантов одной мелодии. Каждый певец в пении использует весь объем звукоряда. Нижний голос является гармоническим фундаментом.

Из инструментов распространена жалейка.

Что касается отличительных признаков казачьего пения то присутствие виртуозного орнаментального подголоска — «дишканта». Особенно изысканные узорчатые формы он приобретает в пении на среднем Дону. Здесь казак — тенор или казачка — альт вокализует без слов на гласных «о — а — е», выводя голосом затаежливые «колена». Среди различных ладов, встречающихся в фольклоре казачьего

К содержанию

Дона, следует особо выделить пентатонику (в чистых и усложненных формах), весьма характерную для данного стиля. Ритмика казачьих песен подчеркнута чеканная. В исполнительской трактовке обращает на себя внимание энергичная импульсивность подачи музыкального материала. Казаки возбужденно жестикулируют, резкими взмахами руки отбивают такт, как бы воодушевляя себя, всеми средствами стремясь подчеркнуть волевою активность пения. В ряде случаев их исполнительская манера приобретает заливчатски — озорной характер. Все основные особенности песенной традиции донцов сложились в условиях казачьей вольницы и закрепились в воинской станичной общине ХУШ — XIX веков. Кубанское казачество русского происхождения при общей ориентации на южнорусскую песенную культуру неоднородно по характеру музыкальных традиций. Часть кубанцев, так называемые линейные казаки, в основном продолжают и по-своему развивают донскую стилевую основу, поскольку их предки были выходцами из донских станиц. Екатеринославские казаки ближе по особенностям пения сельским жителям Центральной черноземной полосы, что также имеет историческое объяснение: екатеринославцев переселяли во второй половине ХУШ столетия из военных городов Белгородской и Украинской засечных линий. В то же время в искусстве кубанских казаков заметно проступают некоторые общие местные черты, что проявляется и в особенностях песенного репертуара (наличие протяжных песен, в иных районах не встречающихся), и в своеобразии музыкального стиля (поддержка верхним подголоском нижнего ведущего голоса, имеющего относительно закругленную структуру), и в характере исполнения, более мягком, нежели у донских станичников. Уральские (яицкие), оренбургские, а также астраханские казаки, подобно линейным кубанцам, в основном, продолжают исходную донскую казачью традицию. Оригинальной особенностью бытования фольклора у астраханцев является присутствие в местном песенном репертуаре рыбацких трудовых артельных песен. Пение терских казаков отличается светлой, легкой исполнительской манерой, преобладанием гармонической фактуры в ансамблевых вариантах песен при отсутствии орнаментального подголоска. В песнях плясового характера здесь отчетливо ощущается влияние музыкальной ритмики соседних кавказских народов. Характерные плясовые ритмы обычно выбиваются ладонями по пустому тазу. Обособлено в русском фольклоре песенное искусство казаков-некрасовцев. Длительное их пребывание вдали от родины наложило характерный отпечаток на стиль и исполнительскую трактовку русских песен. Сильнее и своеобразнее всего влияние инонационального окружения сказалось в пении той ветви некрасовцев, которая жила в Турции на острове Майнос. Вернувшись в начале 1960-х годов в Советскую Россию, некрасовцы привезли множество старинных русских песен, в основном донского казачьего происхождения, распеваемых хором в гетерофонном складе с обильным использованием ориентальной мелизматике. Несколько носовое звучание голосов некрасовцев — певцов и певиц — с остро, прямо посылаемым звуком напоминает вокальную манеру, типичную для ряда восточных певческих школ. Центральное место в национальной музыкальной народной культуре принадлежит среднерусской традиции, сконцентрированной вокруг основных административных, хозяйственных и культурных центров бывшего Московского государства XVI-XVII веков — Москвы, Владимира, Нижнего Новгорода. Впитывая разнообразные художественные влияния в процессе объединения русских княжеств, культура центра, несомненно, оказывала значительное воздействие на развитие музыкального фольклора периферии. Не случайно в народе повсеместно распространена поговорка «в Москву за песнями». Московские новинки распространялись посетителями ярмарок, отходниками, ямщиками. Свойства среднерусского музыкального фольклора ярче всего выражены в народном пении Московской, Владимирской, Ивановской, Нижегородской областей (по современному административному делению). К данной местной традиции принадлежат в основном, также песенные школы Ярославской и Тверской областей. Плавный переход от южнорусского к среднерусскому фольклору происходит в районах севернее Калуги, Тулы,

К содержанию

Рязани.

Вопросы и задания к разделу «Южнорусская традиция»:

1. Опишите историю формирования традиции.
2. Обозначьте жанровую доминанту и жанровые особенности традиции
3. Дайте характеристику музыкально-стилевым особенностям традиции.
4. Дайте характеристику исполнительских особенностей южнорусской традиции.
5. Дайте характеристику казачьей песенной традиции.
6. Проанализируйте печатные и звучащие записи песен относящихся к южнорусской традиции с точки зрения её характеристик.

Раздел 9. Средневожская традиция

Лекция 9.1. История формирования и этнографические особенности средневожской традиции

Ареал: Саратов, Нижний Новгород (Горький), Самара, Ульяновск, Пенза.

Народно-песенная культура региона состоит из традиций Севера, Запада, Юга, Казачьих, Центра России. Четких границ нет. Регион состоит из трех географических зон: лесной на Севере, лесостепной – Центр России, степной – Юг.

На территории среднего Поволжья проживают группы: восточно-славянская (русские, украинцы, белорусы), тюрко-татарская (татары, чувашаи), финно-угорская (мордва, марийцы, удмурты).

Народные традиции, сложившиеся в Центральной части Волжского бассейна сравнительно позднего происхождения. В основе крестьянское творчество. Песенный стиль Поволжья характеризуется взаимопроникновением традиций всех групп населения. Заселение славянами Поволжья было обусловлено стремлением в торговые и культурные связи с другими народами. Первые славяне появились в начале нашей эры. Этот район больше, чем другие районы России был насыщен дележкой земли и военных распрей. Большая миграция населения. В XVIII веке был указ Екатерины II о поселении старообрядцев с Украины.

В Поволжье сложилась разноязыкая, но во многом единая народная культура, впитавшая в себя вековые традиции народов различных групп.

Каждый народ имел свои занятия. Русские занимались различными ремеслами – скотоводство, охота, пчеловодство. Татары – торговля. Переселенцы с Юга и Украины – скотоводство. Дома строились так же, как их строили на родине.

Бытовали различные виды и жанры народных ремесел – вышивка, роспись по дереву.

Лекция 9.2. Средневожская традиция. Жанровые особенности

Для каждой народности Поволжья характерны свои национальные черты. Мордва – эпические жанры. Татары – сольное пение или инструментальное искусство. В Саратовской области в исполнении использовали косу, колокольчики. Для песенной культуры характерны приуроченность и неприуроченность.

Приуроченные – исполнялись в определенное время, в определенном месте и обстановке. Они делятся на совместные и сольные (колядки, заклички, колыбельные, свадебные, причитания и т.д.).

Неприуроченные – протяжные (женские и мужские), исторические, лирические, романсы, баллады, городские.

Хороводные песни Поволжья делятся по построению на виды:

- хороводы-шествия – сопровождали приуроченные песни и музыкальные инструменты;
- круговые, игровые, орнаментальные;
- линейные.

Хороводы-шествия – это хождение артелью с венками или ветками в руках, пелись

К содержанию

лирические по содержанию (образ природы «Во поле береза стояла») или лирические песни позднего формирования. Во время пения стучали в сковороду или заслонку – шумовые эффекты «Черный ворон».

Круговые – основа круг, а солисты в кругу двигаются, основная масса движется по кругу: первый круг «по солнцу», а второй – «против солнца». Внутри, движение медленнее, чем поётся песня (асинхронное). Могло быть движение по кругу, а внутри стоя солисты играют.

Линейные – стенка на стенку («Просо сеяли») или хождение двумя шеренгами вдоль села («руччѣк»).

Ходовые хороводы – держаться за платочки «Верный наш колодец». Длились по 2-4 часа, как на Севере и сменяли одной песней другую, действие непрерывное. Далее этот хоровод мог «ломаться» из кругового - в орнаментальный.

Исполняются хороводные песни строго, негромко, используют инструментальную окраску (жалейка).

Мужские традиции – бурлаки, искусный запевала. Большое место занимают былины, исторические песни, баллады. Крестьяне – отходники (бурлаки), которые участвовали в войнах, пели песни вольницы казачьи, молодецкие. Традиция, связанная с охраной – исторические песни в большом количестве.

Женская традиция – коллективные и одиночные. Пели везде, исполнялись разнообразные жанры. Песни «валужки» - употребление слова «волга», они же «тяжелые». В основном лирические, протяжные, в песнях есть большие распевы с большим дыханием. Исторические песни связаны с именами героев войн, крестьянских восстаний. На исторические песни влияли татарские и финно-угорские традиции.

Свадебный обряд

Четко разделялся на две части: прощальные обряды в доме невесты и подготовка обеих сторон к переходу невесты в другую семью; пиры в домах жениха и невесты. В первой части – плачи и лирические песни, величальные, во второй части – плясовые песни. Бытовало – перед свадьбой жениха и невесту запирали в чулане с подругами для общения, затем жениха уводили, а невеста оставалась причитать. Был обряд узнавания невесты, выкуп сундука. Символ красоты – репейник или сосенка. Перепрыгивали костер жених с невестой на лошади.

Структуру свадьбы наполняло:

- сватовство;
- смотрины;
- смотрины в доме жениха;
- рукобитье, зарука;
- хозяйственная подготовка;
- вечерки, девичник;
- хождение подруг к жениху за веником, за мылом. Обрато идут поют;
- невесту ведут в баню, в Оренбурге воровали дрова для топки бани;
 - в Мордовских селах пекли пирог встречать свадебный поезд. Был обряд узнавания невесты среди девушек под платком.

Свадебные жанры:

- песни групповые (невестины) – пели подруги невесты – лирический жанр;
- песни встречи свадебного поезда;
- корильные – по приезду свадебного поезда, при выкупе невесты;
- величальные, плясовые – на пиру;
- одиночное пение – плач невесты.

В Мордве распространены одиночные песни – плачи матери, родственников, невесты. В русских селах тема песен направлена на переживание души – жизнь в семье жениха.

Календарные обрядовые песни

Первый праздник Коляды. Дети 7-10 лет ходили по домам, пели песни, получали

К содержанию

вознаграждения. Девушки 15,16 лет по 4-5 человек пели по разрешению хозяев.

Песни неприуроченные, величальные песни с припевом «авсень», «тоусень» могли исполняться как величальные на свадьбе жениха. Дети пели песни на религиозный сюжет, славили Христа. Присутствует ритуальная еда: кишки (колбаса), каша, свинина, лепешки, печенье.

Масленица. Ряжение и сожжение чучела. Почти у каждого дома мастерили кукол, около дома бросали солому, валялись в ней, чтобы скот был весь год сыт. Катались на санях. Обрядовая еда: сыр, масло, блины, печенье в виде жаворонков. Дети пели заклички весны.

Егорьев день – обряд после праздника масленицы, оберег от несчастья. Скот хлестали ветками с молодыми листьями.

Пасха. Девушки водили хороводы, пели весенние песни, а мужчины играли в метку. В общих карагодах плясали и катали яйца.

Игровые вечерние песни устраивались перед свадьбой. Назывались фантиками. Пели песни фантиком (поцаловошные).

Атрибутика песен: венки, ветви деревьев.

Перед троицей плели в лесу венки, вешали на березку, утром срубали ее и относили к дому и смотрели не завяли ли венки. Отмечали два праздника: проводы весны и троицу – это 7 неделя после пасхи.

Лекция 9.3. Средневожская традиция.

Музыкально-стилевые и исполнительские особенности

Характерные особенности текстов:

- композиционная форма монолога присутствует во всех жанрах, особенно в протяжных;
- форма диалога – во всех жанрах композиционного построения: ступенчатое сужение образа;
- все виды параллелизма;
- различные виды повторов: цепная форма, несколько повторов, лексические повторы – повтор начала стиха – анафора, эпифора – повтор конца стиха;
- все средства выразительности: эпитеты, сравнения;
 - в текстах встречается цезурованный стих (силлабика), который характерен для песен с движением. В свадебных и лирических песнях – тонический стих. Может встречаться совпадение в песне и тоники, и силлабики.

Для мелодики песен характерна ангеитонность, безполутоновость в кварте, квинте. Ансамбли бывают однородные, смешанные, реже семейные.

В мужском хоре преобладают песни мужской традиции, если мужчины отсутствуют – песни свадебные.

Ансамбли делятся на три группы:

1. Коллективы, которые звучат в низкой тесситуре, имеют больше голосов нижних, чем верхних для основы.
2. Коллективы в высокой тесситуре поют в стиле вариантной гетерофонии, которую внесли переселенцы с юга.
3. Коллективы, поющие в стиле контрастного двухголосия (с использованием октавных удвоений).

Пели с чуть приоткрытым ртом, хорошо произносили слова. Говор в песнях неоднородный:

- северный на «о, е» (верхнее Поволжье, Вологда, Кострома), цокающие;
- окающие (среднее Поволжье – Калинин, Горький, Владимир);
- акающий (среднее Поволжье - Псков, Ярославль);
- акающий, якающий (юг Поволжья).

К содержанию

Стяжение гласных, замена «к» на «г», «гуканье», «цоканье», «щёканье», редуцирование гласных – замена «е» на «и», «а» - на «ы».

Характер исполнения песен зависит от условий, жанра, состава.

Протяжные мужские песни поются в возбужденной манере, экспрессивно, используя частые спады звука, придыхание. Сначала это были лирические песни мужской традиции, а в более поздний период стали исполняться в хороводах- шествиях.

Женские песни содержат много внутрислоговых распевов, исполняются мягко. Свадебные песни исполнялись зычно. Заклички орали, зевали. Исполнение круговых песен имеет строгий характер, инструментальную окраску, пели собранным звуком, т.к. пели с октавным подголоском – яркая, звонкая окраска.

Плясовое движение не характерно для традиционных жанров Поволжья, зато большую роль в местном фольклоре играют медленные хороводы («круги»). Они обычно приурочены к определенным датам крестьянского календаря (в основном, к весенним праздникам), что в известной мере роднит средневожскую традицию с южнорусской. На местной свадьбе преобладают песни лирического содержания, исполняемые в умеренном темпе, что сближает вожскую певческую манеру со среднерусской. С другой стороны, важная драматургическая роль плачей невесты в свадебном обряде заставляет вспомнить северорусскую песенную традицию. Сходство с южной традицией проступает в местных величальных песнях. Так же, как на юге, песни Поволжья имеют развитую многоголосную фактуру с преобладанием гармонических средств. Однако по характеру звучания они весьма самобытны, поскольку благодаря широкому расположению голосов с использованием мягкого среднего и легкого головного регистров (пение «тонкими голосами») достигается прозрачность, «воздушность» хоровой звучности. Высокий верхний подголосок чаще дублируется в октаву один из нижних голосов, временами приобретая относительную самостоятельность. В данном случае снова возникают ассоциации с северным многоголосием.

Создается впечатление, что в песнях Поволжья так же, как и в среднерусских, проявляются многие общенациональные черты русского музыкального фольклора. Важное средство музыкальной выразительности в песнях Поволжья — развитая, широкая по диапазону мелодия. Ведущие жанры — мужские песни вольницы и воинская лирика («голосовые песни»). Особенности вожской певческой манеры нашли свое точное выражение в местных народных терминах «сказать» и «орать» песню. Наиболее типичным местным инструментом можно считать саратовскую гармонику (наряду с балалайкой, скрипкой, тростниковыми дудками). В целом музыкально-образный строй средневожской традиции отличают широта, полнокровность и, вместе с тем, благородная сдержанность в выражении чувства.

Вопросы и задания к разделу «Средневожская традиция»:

1. Раскрыть историю формирования традиции.
2. Обозначить жанровую доминанту и жанровые особенности традиции
3. Музыкально-стилевые особенности традиции.
4. Исполнительские особенности Средневожской традиции.
5. Виды ансамблей отражающих данную традицию.
6. Проанализировать печатные и звучащие записи песен относящихся к средневожской традиции с точки зрения её характеристик.

Раздел 10. Уральская традиция

Лекция 10.1. История формирования. Этнографические особенности

Пермская, Челябинская, Свердловская, Оренбургская, Предуралье (Башкирия, Удмуртия, Зауралье).

Уральская традиция состоит из старожильческой и новопоселенческой песенных традиций, представляющих творчество различных социальных слоев населения,

К содержанию

пришедших на территорию в разное время из различных регионов России.

Старожильческая культура сформировалась ранее других традиций преимущественно под влиянием северорусской и казачьей культур, определив облик местного песенного фольклора. Влияя на песнетворчество новопоселенцев, с одной стороны, и воспринимая некоторые его тенденции, с другой, старожильческая культура становится централизующим стержнем в традиционной песенной культуре региона. В старожильческих поселениях музыкальный фольклор представлен достаточно однородно по жанрам и по сюжетам, по общности стиливых признаков, а при выявлении мелодических типов песен представляет единую в стилистическом отношении региональную песенную традицию.

Новопоселенческая традиционная песенная культура, с одной стороны, коррелирует с моделями ранних региональных культур европейской России, с другой, впитывает черты старожильческой традиции, что придает ей определенные региональные признаки. Сохранились отдельные локальные очаги, выделяемые географической характеристикой и представленные фольклорно-этнографическим материалом тех мест, откуда ведут своё происхождение отдельные компактные группы переселенцев, что позволяет говорить о бытовании локальных очагов переселенческого фольклора, обладающих определенным стиливым единством.

На формирование приемов вокального звукообразования влияние оказывают фонетические и грамматические особенности русских говоров. Для языка старожильческого населения, принадлежащего к северорусскому наречию характерно «оканье», «еканье», «ёканье». Говору новопоселенцев, относящемуся к южнорусскому наречию, свойственно «аканье», «яканье». Исследователи отмечают неторопливую, монотонную речь старожилов и быструю («тараторят»), мелодичную («певческую»), «словоохотливую» речь новопоселенцев. В XX-XXI вв. диалектная лексика, связанная с бытом, речевой практикой русских постепенно утрачивается, фонетические особенности говоров нивелируются, а в разговорной речи молодого поколения диалектные различия сглаживаются, вытесняются говоры, устаревают слова и целые выражения.

Под воздействием диалектного речевого звукообразования утвердилась единая исполнительская манера пения старожилов: яркая, насыщенная, отличающаяся громким звучанием песен, исполнительницы поют открытым звуком «в растяг»; исполнительская манера новопоселенцев отличается мягкостью, приглушенной манерой пения с помощью полуприкрытого рта, умеренным напряжением артикуляционных органов.

Средний Урал занимает горную и предгорную части Свердловской и Пермской областей, восточный склон Уральской горной системы и прилегающие западносибирские земли, входившие в прошлом в состав Пермской губернии. Первоначально среднеуральские земли осваивались коренным населением – предками финно-угорских и тюркских народов. Основной контингент переселенцев составляли северорусские крестьяне (из Поморья) и посадские люди, позже присоединились выходцы из центральных уездов. После зарождения и активного развития горнозаводской промышленности миграционный поток на Среднем Урале становится более пестрым. По своей конфессиональной ориентации значительная часть среднеуральского населения принадлежит к числу старообрядцев, не принявших церковной реформы, проведенной в середине XVIII в. патриархом Никоном.

Специфика традиционной культуры на Урале обусловлена соединением в трудовых и культурных традициях местных жителей земледельческой составляющей с промыслово-промышленной. В связи с этим основными носителями традиционной культуры на Среднем Урале являются крестьяне и мастеровые люди, проживающие в деревнях, селах, слободах, а также «заводских» селах или «заводах».

В качестве базового плана среднеуральской традиции утверждаются закономерности северорусского и отдельных элементов среднерусского крестьянского песнетворчества, к которым позже присоединятся принципы городской песенности.

К содержанию

В системе региональных песенных культур России среднеуральская вписывается в контекст традиций позднего формирования или «вторичной локализации фольклора». Население Урала можно разделить на 3 группы:

1. Великороссы, северяне.
2. Переселенцы из южных губерний.
3. Тюркские племена.

Первая группа:

- оканье;
- переход «е» в «и» ударной (мель - миль);
- переход «и» в «о» в собственных именах – Олексей;
- переход «а» в «е» (зять - зеть);
- переход «и» в «ы» (шпиль - щпыль);
- древний знак Ъ (тамъ – тамо, тутъ - туто).

Вторая группа:

- стяжение окончаний глаголов во 2 и 3 лице (делает - делашь);
- окончание прилагательных «я» на «е» (милее - миляе);
- переход ударной «е» перед мягкой согласной в «и» (песня - писня);
- «ч» как «щ» (чудо - щудо);
- «к» и «г» смягчаются (Ольгя);
- «з» и «ж» влекут появление «д» (зря - здря);
- вместо «што» - «че».

Третья группа:

- замена «ц» на «с» (церква - серква);
- интонация на конце фраз вверх.

Музыкальные особенности песен.

В связи с историей заселения Урала в певческой традиции можно отметить несколько направлений:

1. Ранний пласт, который связан с северной певческой культурой (октавное удвоение голосов – Пермская и Свердловская области).
2. Поздний пласт, который связан с южнорусской и среднерусской певческой манерой (грудное звучание, тесное расположение голосов – часть Свердловской области, Челябинская, Оренбургская)

Встречается обычай «колыма» - выкуп невесты, нехарактерный для русских. У старожилов был «запрос» - выкуп с жениха за невесту.

Уральские казаки

Формирование яицкого казачества восходит к первой половине XVI в., когда правый берег Яика начали заселять русские выходцы с Дона, из центральных районов России и Поволжья, образовавшие здесь вольную общину. Помимо русских, составлявших большинство, в нее вошли также калмыки, татары, башкиры, туркмены, чуваша, мордва, позднее - казахи. На основе этой общины в конце XVI в. возникло Яицкое казачье войско с центром в Яицком городке, призванное охранять юго-восточные рубежи России. Его земли располагались по среднему и нижнему течению Яика (ныне это Уральская, часть Гурьевской и юго-восточная часть Оренбургской областей). Первоначально войско управлялось «кругом», однако с 1718 по 1748 г. правительство осуществило ряд нововведений, касающихся управления войском и приведших к потере казаками самоуправления (в 1748 г. круг окончательно утратил свое значение). В среде казаков начались волнения, кульминационными толчками которых стали Яицкое казачье восстание 1772 г. и Крестьянская война 1773 – 75 гг., по окончании которой наступил период Уральского казачьего войска. С 1782 г. Уральское казачье войско управлялось астраханским, затем оренбургским генерал-губернаторами, а с 1868 г. – генерал-губернатором вновь образовавшейся Уральской области. В 1908 г. к Уральскому войску были присоединены илецкие казаки. Как действующее воинское подразделение Уральское

К содержанию

казачье войско прекратило свое существование в 1920 г.

Яицкую казачью общину не случайно называют “полувоенной-полурыбачьей”. Главную роль в бытовой деятельности казаков играло рыболовство. Также добыча соли и охота, а также седельное и сапожное ремесла. Занимались казаки и скотоводством (овцеводство и скотоводство), в меньшей мере – земледелие, главным образом огородничество и бахчеводство. По конфессиональной ориентации значительная часть яицких казаков – старообрядцы, принадлежавшие к общинам поповцев и беспоповцев (принимавших и отвергавших роль служителей культа), а также к сектам духоборов и молокан.

Говоря об уральской казачьей этнокультурной системе как элементе традиционной русской культуры, этнографы отмечают ее близость среднерусским традициям с характерным для них сочетания севернорусских и южнорусских черт. Так, например, типичными для севера войсковой территории жилищами являются деревянные дома с двухскатными (“гребешком”) либо четырехскатными (“шатром”) крышами, напоминающие жилища Русского Севера. Наиболее богатые казачьи постройки, подобно севернорусским, имеют подклеть. Для южных же районов проживания уральских казаков характерны распространенные и на юге России саманные жилища с плоскими, обмазанными глиной крышами.

Двойственный характер истоков традиционной уральской казачьей культуры выявляют и диалектологические исследования. Говор уральских казаков диалектологически относят к группе переходных, среднерусских, отмечая сочетание в нем южнорусского вокализма (артикуляция гласных звуков) с севернорусским консонантизмом (артикуляция согласных звуков).

На разных этапах истории уральского казачества степень и характер влияния соседних народов на его культуру изменялись. Особой этнической и социальной неоднородностью уральская казачья община отличалась в период своего формирования (с XVI до начала XVIII в.), для которого были характерны смешанные браки казаков с женщинами-инородками, а также активное усвоение иноэтнических элементов в разных областях культуры. На втором историческом этапе развития уральского казачества (начиная с XVIII в.) этот процесс протекал менее интенсивно, отчасти под влиянием старообрядчества, обусловившего конфессиональную и социальную замкнутость сообщества казаков и его ориентацию преимущественно на восточнославянские культурные традиции.

Лекция 10.2. Уральская традиция. Жанровые особенности

Местные песенные жанры, дифференцированные соответственно их жизненному назначению, образуют две группы:

1. Жанры «внешнего быта», связанные с воинской службой казаков: мужские лирические, лиро-эпические, исторические, военно-бытовые песни, баллады, песни с текстами литературного содержания. В соответствии со структурными признаками жанры разделяются на три музыкально-стилевых слоя: ранний (закономерности традиционной крестьянской песни), поздний (закономерности городской песни), поздний, связанный с инструментальной музыкой (строевые песни).
2. Жанры «внутреннего быта», отражающие особенности мирной жизни и деятельности казачьей общины: обрядовый фольклор (традиционный календарь, свадебный обряд).

В роли жанрового ядра в песенной системе уральских казаков выступает протяжная песня с характерными для нее особенностями:

- тонический или силлабический цезурированный стих со структурой 5+5, 7+7 слогов; силлабо-тонический стих со строением 8+7 слогов;
- сочетание двух типов мелодики – «слогового» и «внутрислогового»

К содержанию

(термины Е.В. Гиппиус);

Особенностью музыкального плана календарных обрядов является его фрагментарность, обусловленная поздним формированием среднеуральской традиции, ассимилирующая разнообразные истоки, и охарактеризованная второстепенной ролью земледелия в трудовой деятельности населения. Календарные песни различны по времени возникновения и музыкально-поэтическим закономерностям: более полно представлен зимний святочный песенный цикл: «колёдки», «виноградья», детские «славы», новогодние «посевания», песни девичьих гаданий; музыка масленичной недели представлена единичными образцами; менее обширна сфера весенне-летнего календаря. Значительную роль в структурировании календарного года играют и необрядовые жанры: сезонно приуроченные весенние и осенне-зимние хороводные песни, лирические проголосные (на Масленицу, исполняемые в среде замужних женщин), частушки (троицко-семицкая неделя, исполняемые молодежью), духовные стихи (посты и дни поминовения усопших – Радуница и Троица).

Роль центрального элемента среднеуральской песенной традиции принадлежит причетно-песенному комплексу традиционной свадьбы. Начальную фазу инициационной линии ритуала, соответствующую символическому умиранию невесты, озвучивают: сольная свадебная причеть (сольная плачевая речитация); групповые причитания (коллективное обрядовое песни «вытьё»); прощальные песни (близкие коллективной причети). Этапы территориального перехода невесты и контактов двух семей отмечают величальные и корильные песни («просмешные припевки»).

Из неприуроченных песенных жанров одно из центральных мест принадлежит лирическим песням – «проголосным» (по народной терминологии), в основном бытующих сегодня в женской среде. Исполнение протяжных песен обозначается кругом народных терминов «вытягать», «возгудать», «качать мотив» (с мелодическими поворотами распевать слова).

В виде отдельных монострофных песен, также в форме спевов, объединяющих несколько строф, бытуют среднеуральские частушки («припевки», «наговорки», «набирушки», «повертушки»). Основную часть уральских «наговорок» составляют непруроченные, имеющие обычно любовные, социально-бытовые или историческое содержание. Народные исполнители дифференцируют частушечные мелодии на скорые («крутые», «короткие»), связанные с движением и моторной речитацией, и медленные («растяжные», «длинные»), связанные с напевной речитацией.

В культуре староверов, живущих на Урале, бытуют духовные стихи позднего формирования.

Календарные и обрядовые подразделяются: рождественские колядки, семицкие песни, хороводные – плясовые.

Уральские посиделки, которые связаны были с определенными действиями, трудом (капустники – солили капусту, супрядки – прядильные, чесальные, чулочные, лапотники и т.д.).

Свадебный фольклор. Уральские частушки. Баллады, песни каторги и ссылки – нетрадиционный фольклор. Рабочий фольклор Урала.

Пласт, связанный с казачьей традицией (Оренбургская, Курганская и часть Челябинской областей)

Пласт, связанный с традицией староверов кержаков, отсюда использование головного и грудного регистров.

Хороводные песни – круги делились на виды: за руки по солнцу, 2 круга один в другом – внешний по солнцу, внутренний – против, хороводы из 2 кругов рядом, круговые хороводы – внутри круга действие – движется круг и не движется. Были плясовые хороводы изобразительного характера:

- «топотухи» – исполнялись на вечерках;
- «собирухи» (типа частушек) – пляска исполняемая в кругу. Состоит из

К содержанию

текста несвязанного сюжетной линией, но поются на один варьируемый мотив. В Зауралье популярная собирауха называется «Синтетюриха» на мотив «Камаринской», аналог южной «Тимони». Раньше были распространены гулянья на святки. Пели песни с припевом «ладу», чаще лирические песни;

- танцевальные и песенные кадрили.

Частушки игнорировались. Петь о любви считалось стыдно, их пели за селом. Исполнительницами являлись в основном женщины.

Лекция 10.3. Уральская традиция.

Музыкально-стилевые и исполнительские особенности

Доминирование сегментированных ритмических форм, диатоническая ладовая основа, гетерофония, в том числе двухрегистровая, в качестве ведущей фактурной модели – близка к стилистике северных и средневожских песен (Кировская область, Прикамье, русские села Удмуртии).

Фактура:

1 тип – гетерафония в виде октавного удвоения.

2 тип – функциональное двухголосие – за каждым голосом закреплена функция (главный голос, подголоски). Здесь же вся масса ведет основную мелодию, а один человек – подголосок. Может быть удвоение одного из голосов в октаву.

3 пласт – пение с бурдоном – мелодия ветильеватая, бурдон периодичен между мелодией.

Основные черты многоголосия:

1. Ритмически сложный и разнообразный запев, свободный, как бы говорком.
2. Свободное соединение и разветвление голосов в мелодии. Нет стабильности в количестве голосов. Движение голосов параллельными терциями, завершение строф характерной каденцией на 5 ступени - из Сибири. Также активны общие паузы, нарушающие непрерывность музыки. Глубокая тесситура альтов.
3. Слоги текста произносятся одновременно, не смотря на ход мелодии.
4. Ритмика своеобразна, рассчитана на эхо, что выражено в тексте (повтор последнего слова).

В основном Уральское многоголосие относится к Северу, кроме песен казачества. Высокие мужские голоса поют партию с альтами, что придает бархатность, округленность. Басы дублируют основную мелодию в октаву и встречаются редко.

Казачество представлено в оренбургской области. Язык мягкий, напевный. Это отличается и в музыке, и этим они отличаются от Донских казаков. В некоторых песнях Урала встречаются припевные слова – «лѐли», типичные для юга. Так же роднит и югом квадратность структуры песен, гармоническая форма многоголосия.

В новых исторических условиях старые песенные традиции изменились, трансформировались. В каждом поселке были свои излюбленные напевы и жанры. Например, в районах Южного Урала – песни Разенцов, в селах Златоуст, Кусокладесь – фабричные припевки, в Ивановске – жестокий романс.

Исполнительские особенности

Для лирических проголосных песен характерна большая внутрислоговая распевность, узорчатая мелодия. Они изобилуют словообрывами. Один слог может распеваться на 18 нот. Часто используются вставные возгласы, повторы. Объем мелодии от септимы до ноны. Господствует диатоника, но и встречаются лады народные – фригийский, дорийский, миксолидийский. Ангемитоника не встречается. Встречается очеловечивание природы, зверей, птиц.

Свадебные песни. Свадебный обряд отличается от обычного, т.к. многие мужчины беглые были одиноки, и невеста выкупала мужа, а отец брал у жениха калым деньгами. Был обряд на второй день свадьбы – одаривание свекрови. Сорили деньгами, затем на них

К содержанию

ложилась свекровь и ее покрывали покрывалом, затем невеста собирала деньги, а жениха с невестой закатывали в покрывало и катали на улице. Вызывали иногда песенниц. Объемы мелодии от септимы до ноны. Это натуральный мажор или минор, миксолидийский мажор. В песнях сложная метроритмика, чередование 2, 3, 5, 7 дольных размеров.

Многоголосие долгих казачьих песен образуют две основные голосовые партии - нижняя (в народной терминологии «грубый голос») и верхняя («подголосок», «меньшак», «подпевала»). Многоголосие казачьих протяжных песен обнаруживает некоторые черты общности с инструментальной музыкой тюркоязычных народов.

Вопросы и задания к разделу «Уральская традиция»:

1. Раскрыть историю формирования традиции.
2. История формирования Уральских казаков.
3. Обозначить жанровую доминанту и жанровые особенности традиции
4. Музыкально-стилевые особенности традиции.
5. Исполнительские особенности Уральской традиции.
6. Проанализировать печатные и звучащие записи песен относящихся к уральской традиции с точки зрения её характеристик.

Раздел 11. Сибирская традиция

Лекция 11.1. История формирования. Этнографические особенности

Традиционный песенный фольклор Западной Сибири стилистически очень разнообразен, что обусловлено историческими особенностями заселения края. Народные песни, которые поют здесь в настоящее время, можно разделить на две основные группы:

1) песни старожительских (чолдонских) сёл (первых поселенцев, приехавших в Сибирь до середины XIX века);

2) песни позднопоселенческих сёл (поселенцев, приехавших в Сибирь в конце XIX — в начале XX веков в период массового ее заселения). Песни той и другой группы разнообразны по стилям, корни которых уходят в различные области Европейской части России, Белоруссии и Украины.

Региональная культура Западно-Сибирского Зауралья сформировалась в результате «вторичной» локализации и взаимной адаптации разнородных элементов коренных народно-песенных систем европейской России. Результаты фольклорно-этнографических исследований на территории Тюменской области выявили сосуществование нескольких народно-песенных традиций, представляющих творчество различных социальных слоев населения, пришедших на эти земли в разное время из различных регионов Европейской части России. Наиболее показательна для данной территории *старожильческая* культура, сформировавшаяся под влиянием *северорусской* и *казачьей* культур. Именно старожильческая традиция в значительной степени определила облик местного песенного фольклора. С одной стороны, влияя на песнетворчество новопоселенцев (*по народной терминологии «россиян» или «рассейских»*), с другой стороны, наоборот, воспринимая некоторые его тенденции, старожильческая традиция приобрела значение *централизованного стержня* в устном песенном творчестве разных районов края. Старожильческой традиции, несмотря на очень сложную внутреннюю структуру, на разнородные истоки, присуща этнокультурная целостность, характеризующаяся единством принципов музыкального творчества.

Основу *старожильческого* населения Тюменской области составили выходцы из северорусских и, частично, среднерусских губерний – Вологодской, Пермской, Вятской. Сами старожилы до сих пор называют себя «русскими коренными жителями Сибири», «исконными сибиряками», «испокон веку здесь живущими», в народной терминологии зовутся «чалдонами», «кержаками», «желтопупыми», «желторотыми», «родчими», «тутошними», «казаками», «староверами» и пр. Народная интерпретация термина «чалдон» сводится к нескольким вариантам: «люди, пришедшие/сосланные с Чала и

К содержанию

Дона», «первые русские, приплывшие на челнах», «потомки донских казаков».

Во второй половине XIX в. группа интеллигентов, вошедших в организацию под названием “Сибирское областничество” (Г.Н. Потанин, Н.М. Ядринцев, С.С. Шашков и др.), отстаивала мнение, что в Сибири сформировался “особый историко-этнографический тип русских”, чей внешний облик и привычки есть результат взаимодействия с аборигенными этносами, колонизации и природно-климатическими изменениями. Из исследований П.М. Головачева, вышедших в начале XX в. о русских старожилах Сибири, узнаем, что он коренаст, крепок, имеет довольно большой рост и по внешнему виду отличается от великорусов: преобладают черные волосы, черные или коричневые глаза, более смуглый цвет кожи. Во второй половине XIX – начале XX вв. на территории Западно-Сибирского Зауралья сложились компактные зоны проживания старожильского населения – деревни Абатского, Армизонского, Бердюжского, Викуловского, Голышмановского, Исетского, Казанского, Сорокинского, Упоровского и Юргинского районов.

Новопоселенческая традиция, характерная для уроженцев западнорусских, южнорусских губерний, а также переселенцев Белоруссии и Украины сформировалась на территории Тюменской области во 2-ой половине XIX – начале XX веков. Переселенцы, как правило, знали и помнили места своего выхода в Западную Сибирь и называли себя *могилевскими, смоленскими, черниговскими, гомельскими*, объединяясь в одну большую группу – *переселенцы*. В народной терминологии: «самоходы», «лапотники/лапотоны», «российские/расейские/расея», «хохлы», «кацапы», «поселенички», «новоселы», «колтучаны», «целинники» и пр. Сохранялась историческая память о прародине в названиях населенных пунктов – Боровлянка, Вознесенка, Еловка, Новоалександровка, Новотроицкое, Новоандреевка. По той местности, откуда прибывали переселенцы и получали названия «концы», «края» или отдельные улицы полинациональных селений. Так д. Старорямово Бердюжского района делилась на три улицы: «поморцев» (старообрядцы), «хохлов» (украинцев), сибиряков-чалдонов.

Русские старожильческие говоры, прежде всего связанные с говорами Вологодско-Вятской, Поморской групп, и сегодня распространены на сибирской территории. Одной из характерных особенностей считались «чоканье» и «окающий» разговор. В поэтических текстах музыкального фольклора старожилов сохранены основные особенности местных говоров:

- *оканье* – произнесение «о» как под ударением, так и в безударных слогах («рости», «росхорошенький», «топереча», «споженила», судароня»);
- *ёканье* – произнесение в безударных слогах «ё» вместо «е» («будёт»);
- замена «е» на «о» («цоловаться», «споженила», «серцо»);
- замена «ц» на «ши» («кишшо», «гушша», «пушше», «рошша», «вешши»);
- замена «ч» на «ш» («пошто», «девишник»);
- замена «ц» на «с» («выхожденьеисо», «благословленисо»);
- замена «ы» на «о» в окончаниях слов («разбитой»);
 - частое употребление частиц - «от», «то», «та», «ту», «ка» («тамо-ка», «како-то», «тута-ка»);
- частое употребление кратких в прилагательных («целна миска», «коса матерушша»);
 - сокращение окончаний в глаголах 3-го лица единственного числа («она мот» – может, «бегат» – бегаёт).

В разговорной речи переселенцев отчетливо сохраняется:

- *аканье* – произнесение в безударных слогах «а» вместо «о» («маладого»);
 - замена «л» на «в» в окончаниях глаголов 3-го лица единственного числа прошедшего времени («стругався», «покрав», «загнав»);
- произнесение «э» вместо «е» после «ч» («ручэй», «чэрнобривая»);

К содержанию

- замена «и» на «ы» («крычать»);
- замена «е» на «я» в безударных слогах («няделя», «сяводни», «вясёла», «ляску»);
 - мягкое произнесение окончаний глаголов 3-го лица единственного и множественного числа настоящего времени («идётъ», «ходить»);
- мягкое произнесение звука «г».

Лекция 11.2. Сибирская традиция. Жанровые особенности

В дореволюционном быту сибирских крестьян значительное место занимают вечерки и хороводы. Хороводы водят с наступлением тепла после пасхи. Вечерки и беседы собирали со дня покровы. Хороводные игры и беседные песни были неприуроченные и приуроченные. Делились они так:

- игровые припевки и песни. Обычно они предваряют какую-то игру (горелки, ящур, олень). В песнях происходит только игра без хоровода, хотя некоторые песни есть с хороводом по кругу;
- хороводные игровые – в основном лежит драматическая игра, учащиеся раскрывают содержание песни, при этом есть хороводы по кругу (хоровод может стоять, может идти). «игрищные», «вечёрошны», «половые», «поцелуйные»;
- хороводные – «заплетися плетень», «а мы просо сеяли». («круговые», «улошные», «луговые», «караводные»);
- проходочные – песни, которые сопровождают и организуют ритмическую проходку один или несколько участников.

Основным назначением вечеров являлось то, что они служили местом для различной молодежи или увеселением, на них происходило знакомство, возникали чувства взаимной симпатии друг к другу, которые приводили к дальнейшему брачному союзу. Наиболее важной темой была тема земледельческого труда – описание различных трудов, процессы работы – эти песни имели познавательную функцию. Были и другие функции – нравоучительная, когда высоко ценились трудолюбие при выборе невесты или жениха, нравственная, когда высмеивались пороки человека: пьянство, моральное падение девичьей чести, неравные браки, лень. В песнях трудов воспевались возвышенные отношения к труду и сразу параллельно высмеивалась лень, неспособность к труду. В хороводных песнях нравственный идеал юноши и девушки воплощается в обобщенных образах: они показываются добрыми, умными, красивыми. Отношение к положительному герою в песнях преувеличивается – гиперболизируется. Игровые песни часто заканчиваются поцелуем – это их особенность. Сначала эти поцелуи носили магический характер, затем они теряли его и поцелуй выступал в брачном значении, т.е. как проявление симпатии. В песнях говорят, что люди могли обмениваться подарками – конфеты, пряники, ленты, орехи. Бусы считались дорогим подарком. Поднесение подарка считалось, что человек щедрый, богатый, а так же признак симпатии к человеку. Если подарок принимался, то это знак принятия внимания молодого человека взаимный, и наоборот. Во многих песнях обнаруживается Сибирский колорит – определенные слова в песнях («степовать»), упоминание реки, местности, городов.

Исторические песни о войне 1912 года немногочисленны, т.к. Сибирские полки участвовали в боях при Наполеоне – «Отец мой был природный пахарь». В мелодике песни ощущается влияние городских традиций. С историческими песнями связаны казачьи песни и солдатские. Большинство песен по образному содержанию и по мелодике, по манере исполнения менее темпераментны, являются воинскими – «Прослужил солдат два года». Распространены были песни каторги и ссылки.

Рабочие и революционные песни получили распространение в Сибири позже, чем в центральной России. На их мировоззрение оказало влияние заключенные политические.

Лирические песни – занимают центральное место в фольклоре. Самая разнообразная тематика – женские семейно-бытовые, любовно-лирические, в которой

К содержанию

сопоставляется часто человеческие переживания с природой. Широко применяются символы, эпитеты. Характерны уменьшительно-ласкательные окончания. В лирических песнях позднего происхождения появляется рифмованный стих, использование книжных выражений («на крыльях любви», «роковой выстрел»), присутствует сиротская тематика.

Плясовые и шуточные песни: В основе тематики лежат комические и сатирические сюжеты. Оказывают влияние на формирование частушки. Называются они по-разному: «товарки», «тараторки», «тарабарки», «частвоворки», «Подгорная», «Иркутяночка», «Сербияночка». Их тематика разнообразна. Страдания-частушки в медленном темпе обязательно реформированы открыто или скрыто.

Свадебные песни: Была характерна праздничность и пышность. Было обильное угощение, большой пир, богатство, большое непрерывное веселье. В Сибири свадьбы приходятся на зимний мясоед до великого поста. Все части свадьбы совпадают с традиционной русской свадьбой, но есть отличия – жених приезжает на девичник с гостинцами, жених ехал к невесте в день свадьбы окольными путями, чтобы запутать следы от злых духов, жених ехал во вторых или третьих санях. Обычай выметания сора из дома, одаривание на пирог, блины, пирог пекла невеста. Основное отличие – эмоциональность свадьбы, большое количество женских плясовых песен, образ жениха связан со светлым колоритом, в основном величание жениха с традиционным названием «золотые кудри». Центральная характеристика невесты до венца – лирические песни, плачи, исполнялись на девичнике.

Свадебные песни подразделялись на:

- свадебные: «жалостливые», «жалобные» («Сирате косу расплетают и жалобные пають песни», Аромашевский р-н, д. Новоберезовка; «Дефки все с песнями сидели и выпевали каждую песню», Сладковский р-н, д. Новониколаевка); свадебные «девичьи», «сиротские»;
- «хвалебные» (величальные), «дразнилки»;
- причитания: «вытьё», «вопение», «привывание», «причитывание», «голошение», «причёты» («На вячёрки хадили, там причёты были» Ишимский р-н, д. Ново-Локти; «Загалосит-та она в голос», Викуловский р-н, д. Еловка; «Выпричитывает на вечеринке невеста», Упоровский р-н, д. Нифаки; «Невеста сидит да воет» Исетский р-н, д. Нифаки; «Невеста ранёхонько встаёт да вопит с причётами» Сорокинский р-н, с. Сорокино «Мать утром привывает» Юргинский р-н, д. Сосновка; «Девушки поют, а невеста приголашивает. А до этого проголосница приголашивала», Казанский р-н, д. Ильинка);
- календарные: «щедровки», «колядки», «таусенка», «овсеньки», «посеванья», «рождественские», «На Рождество славление», «веснявые», «троицкие»; «илею» (гадальные);

Обрядовый комплекс представляет собой один из самобытных разделов западносибирской традиции. Современные фольклорно-этнографические записи не полностью отражают состояние местной календарной системы. Из исследований материалов, собранных в *старожильческих* поселениях, более полно сохранились календарные: святочные, масленичные, семицко-троицкие обряды. Остальные этапы календарного года отмечены фрагментарно, что составляет трудность проследить трехфазовые обрядовые композиции. У *новопоселенцев*, сохранивших особенности тех мест, откуда они ведут своё происхождение, встречается равномерное развитие годового песенного цикла при наличии всех календарных праздников – от Зимних святок до Покрова – с сохранением обрядов весеннего и летнего цикла, что способствует сохранению и проведению областных праздников в южных районах Тюменской области. В календарных обрядах прослеживаются идеи трехфазности ритуалов: разделение - открепление субъекта перехода от места, занимаемого им в космической или социальной системе; грань - состояние контактов с «иным» миром, уподобляемое смерти, утробному существованию, двуполости, пустыне, затмению солнца; восстановление – завершение

К содержанию

перехода в новое стабильное состояние, достигнутое в лиминальной фазе, закрытие границ в «иной» мир.

Типологические признаки, выявленные в народном календаре западносибирской традиции - *старожильческой* и *новопоселенческой* - сближает его, с одной стороны, у старожилов с календарными традициями, сложившимися на Русском Севере (*Упоровский, Исетский, Аромашевский районы Тюменской области*), с другой стороны, у новопоселенцев - с западнорусской и южнорусской традициями (*деревни поздних переселенцев Викуловского, Сладковского районов Тюменской области*).

Обрядовый фольклор новопоселенцев, песенные жанры и их музыкально-поэтическая стилистика, с одной стороны коррелируют с моделями ритуалов ранних региональных культур европейской России. С другой стороны, культура новопоселенцев впитывает черты старожильской традиции, что придает ей определенные региональные признаки. На основе проведенного исследования западносибирского свадебного фольклорно-этнографического комплекса можно выделить в нем старожильскую и новопоселенческую типы свадьбы с определенными типологическими и региональными признаками.

Важнейшую сторону западносибирской песенной традиции образуют лирические проголосные песни. Они включают в себя:

- основной пласт русско-сибирского склада, объединяющий ранний слой лирики, свадебные и хороводные песни;
- лирические песни позднего происхождения, распетые на основе музыкально-стилевых закономерностей западносибирской традиции;
- поздний слой лирических песен, имеющих общерусское распространение и по основным характеристикам музыкально-поэтического языка восходящих к новым веяниям городской культуры.

Основная масса лирических проголосных песен (женских и мужских) бытует сегодня в женской среде, что сказывается на манере артикуляции.

Лекция 11.3. Сибирская традиция.

Музыкально-стилевые и исполнительские особенности

Наиболее показательной является певческая культура Сибирских старожилов. Ее можно считать определяющей, т.к. все остальные сложились под ее влиянием. Традиции сибирских старожилов определяются легко на всей территории Сибири – Томск, Омск, Алтай, Нижняя Тунгуска, Красноярский край. Основное качество традиции – большая собранная строгость и суровость. Песни звучат в низком регистре, выдержаны в медленном темпе или умеренном. К стиливым признакам старожилов в многоголосии относятся преобладание параллельных терций при ведущей роли нижнего голоса и использовании миксолидийского лада и дорийской окраски. Песенные строфы отделены одна от другой и цепная связь строф не характерна. Внутри песенных строф характерны паузы – цезуры, которые членят музыкальную мысль и нередко падают на середину слова.

По-своему оригинальна традиция Алтайских казаков. В их репертуаре много песен по содержанию общих с казачьими песнями Дона, Урала, Терека, но звучание отличается большой мягкостью. Песни поют в низком регистре, тихонько напевая, и их песни имеют развитую многоголосную фактуру.

Кержаки – в песнях присутствуют резкие интонационные ходы, возникают секундовые созвучия. Среди жанров бытует духовный стих, что пришло от Поляков, переселившихся на Алтай.

Традиции семейских Забайкалья – песни имеют бурный, волевой характер. Стиливые особенности связаны с насыщенной многоголосной фактурой, ее каркас составляет два ведущих певца (бас и тенор), а остальные заполняют пространство между крайними голосами. Тесное расположение голосов привело к тому, что в хоровых партитурах возникли жесткие секундовые созвучия. За счет этого песни звучат

К содержанию

напряженно и насыщенно. К общим законам старожильческой традиции относятся композиционные черты:

- выделяется зачин – запев;
- подчеркнуты цезуры на границах мелодического построения внутри строфы.

Особенности новосельческой культуры является то, что обрядовые песни тесно связаны с традицией той местности, от куда они были привезены, а лирические песни заимствованы из репертуара Старожилов, чаще встречается городские песни, романсы, баллады (лирические песни нового жанра).

История заселения Алтая обуславливается функционально на его территории нескольких типов говоров:

- старожильческий говор, который сложился в Сибирских условиях в результате взаимодействия разных говоров – украинского, белорусского и тюркского – общесибирский элемент – переход «а» или «я» в «е» (опять – опеть, грязь - грезь); произношение литературных слов (Россейский, Марея);
- употребление корневого «о» в личной форме глаголов (садить – содишь, плотишь);
 - произношение мягких «т, д» в соответствии с «к, г». (тилограмм – килограмм, доктор - дохтор);
- твердое произношение твердых согласны (голуб, сем);
- утрата «т» в конечных сочетаниях «ст» (мост – мос, шест - шес);
- наличие «в» перед начальными гласными (он – вон, улица - вулица);
- утрата «в» перед свистящими согласными (вздумать - здумать).

Говор Поляков – исследователи считают, что говор хотя и существует более 200 лет он сохраняет черты южно-русского стиля – аканье, яканье (галава, спалетывал). Особого внимания и повторов мягкой атаки гласных (спалейотывал, моей, туйжат).

Вопросы и задания к разделу «Сибирская традиция»:

1. Раскрыть историю формирования традиции.
2. Новопоселенческая традиция.
3. Старожильческая традиция.
4. Обозначить жанровую доминанту и жанровые особенности традиции.
5. Музыкально-стилевые особенности традиции.
6. Исполнительские особенности Сибирской традиции.
7. Традиция семейских Забайкалья.
8. Проанализировать печатные и звучащие записи песен относящихся к сибирской традиции с точки зрения её характеристик.

Вопросы к разделам развивающего курса

1. Локальные фольклорные традиции русской традиционной музыкальной культуры.
2. Исполнительские народно-певческие манеры.
3. Западнорусская традиционная музыкальная культура.
4. Музыкальная стилистика хороводных песен.
5. Жанровая классификация произведений севернорусской традиционной культуры.
6. Свадебный обряд (южнорусский: свадьба-веселье).
7. Свадебный обряд (севернорусский обряд: свадьба-похороны).
8. Традиция севернорусских причитаний.
9. Жанровая классификация произведений южнорусской традиционной культуры.
10. Казачья народно-певческая традиция.
11. Лирическая протяжная песня западносибирской традиции.
12. Основные типы народного многоголосия.
13. Традиционная музыкальная культура семейских-забайкальских.
14. Специфика исполнительского стиля севернорусской певческой традиции.
15. Характерные особенности исполнительского стиля западнорусской певческой

К содержанию

- традиции.
16. Основные черты исполнительского стиля южнорусской певческой традиции.
 17. Особенности исполнительского стиля среднерусской певческой традиции.
 18. Основные закономерности исполнительского стиля уральской певческой традиции.
 19. Исполнительский стиль сибирских старожилов.
 20. Основные исполнительские приемы пения у семейских Забайкалья.
 21. Характеристика форм многоголосия, сложившихся в различных региональных традициях.

Список литературы

Основные источники:

1. Ананичева, Т., Песенные традиции Поволжья. / Т. Ананичева, Л. Суханова. - Москва: Музыка, 2001.
2. Актуальные проблемы современной фольклористики: сборник статей и материалов. / Сост. Гусев В.Е. – Л.: Музыка, 2010.
3. Алексеев, Э.Е. Нотная запись народной музыки: теория и практика / Э.Е. Алексеев – М.: Сов. композитор, 2010.
4. Бершадская, Т.С. Основные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни / Т.С. Бершадская – Л.: Гос. муз. изд-во, 2011.
5. Вербов, А. Техника постановки голоса / А. Вербов.- М.: Гос. муз. изд-во, 2001. – 123с.
6. Владыкина-Бачинская, Н.М. Музыкальный стиль русской хоровой песни / Н.М. Владыкина-Бачинская – М.: Музыка, 2006.
7. Демина, Л. В. Свадебный обряд славян Тюменской области / Л. В. Демина. – Тюмень : Экспресс, 2005. – 242 с.
8. Дорофеев, Н. И. Русские народные песни Забайкалья. Семейский распев / Н. И. Дорофеев. – Москва : Сов. композитор, 2009. – 456 с.
9. Енговатова, М.А. Протяжные песни Ульяновского Заволжья / М.А. Енговатова – М.: Сов. композитор, 2001.
10. Ефименкова, Б.Б. Ритмика русских народных песен: учеб. пособие по курсу «Народное музыкальное творчество» / Б.Б. Ефименкова – М.: МГУК, 2003.
11. Ефименкова, Б.Б. Севернорусская причеть / Б.Б. Ефименкова – М.: Сов. композитор, 2010.
12. Заикин, Н.И. Областные особенности русского народного танца / Н.И. Заикин, Н.А. Заикина. - Орел, 2004. - 684 с.
13. Иванов-Балин, Г.И. Русские народные песни Зауралья. / Г.И. Иванов-Балин.- М.: Сов. композитор, 2008. – 328с.
14. Климов, А. Основы русского народного танца / А. Климов. - М.: Искусство, 1975.
15. Мешко, Н.К. Искусство народного пения / Н.К. Мешко.- М.: НОУ «Луч», 2006. – 134с.
16. Музыкальная фольклористика / Сост. Банин А.А. – М.: Сов. композитор, 2008.
17. Народное музыкальное творчество: учебник / Отв. ред. О.А.Пашина. – СПб.: Композитор, 2005
18. Нестеров, А.А. Народные песни Горьковской области / А.А. Нестеров – М.: Сов. композитор, 2002.
19. Обрядовая поэзия: книга 3. Причитания / Сост. Ю.Г. Круглова – М.: Русская книга, 2010.
20. Пархоменко, Н. Русские народные песни Томской области / Н. Пархоменко. – Москва : Сов. композитор, 1985. – 134 с.
21. Прокопец, О.Н. Традиционная культура Тульского края / О.Н. Прокопец – М.: Родникъ, 2008.
22. Руднева, А.В. Русское народное музыкальное творчество: очерки по теории

К содержанию

- фольклора / А.В. Руднева – М.: Сов. композитор, 2010.
23. Русские народные песни Смоленской области в записях 1930-1940-х годов / Сост. Ф.А. Рубцов. – Ленинград: Сов. композитор, 2011.
 24. Саверский, Л.А. Народные праздники Зауралья / Л. А. Саверский. - Куртамыш: 2005.
 25. Сборник песен Самарского края / Сост. В.Г. Варенцов – Самара: Обл. центр народного творчества, 2004.
 26. Старинные казачьи песни: сборник. – Краснодар: Бланкоиздат, 2011.
 27. Традиционная музыка Русского Поозерья / Сост. Е.Н. Разумовская.– Санкт-Петербург: Композитор, 2008.
 28. Традиционные зимние увеселения взрослой молодёжи в районах Среднего Приобья / Сост. Г. Лобкова – М.: Родникъ, 2006.
 29. Хороводные и игровые песни Сибири. – Новосибирск: Наука, 2005.
 30. Чагин, Г. Н. Культура и быт русских крестьян Среднего Урала в середине XIX – начале XX вв. / Г. Н. Чагин – Пермь : ПГУ, 2011. – 111 с.
 31. Чагин, Г. Н. Мировоззрение и традиционная обрядность русских крестьян Среднего Урала в середине XIX – начале XX вв / Г. Н. Чагин. – Пермь: ПГУ, 2012. – 182 с.
 32. Щуров, В.М. Песни Усёрдской стороны / В.М. Щуров. – М.: Композитор, 2005.
 33. Щуров, В.М. Стилевые основы русской народной музыки / В.М. Щуров. – М.: Консерватория, 2008.

Дополнительные источники:

34. Ананичева, Т. Песенные традиции Поволжья / Т. Ананичева, Л. Суханова. – М.: Музыка, 2011.
35. Кузнецов, П.С. Русская диалектология: 2 изд. / П.С. Кузнецова. - М.: Просвещение, 2004.
36. Великорусские песни в народной гармонизации / Сост. Е.Э. Линёва. – СПб, Академия, 2012.
37. Школа и самоучитель всех русских плясок [Текст]. - М., 2005.-70 с.

Иллюстративный материал:

38. <http://volgachoir.ru/>
39. <http://omsky-russky-narodnyy-khor.muzkarta.info/>
40. <http://orenchorus.ru/>
41. <http://ru.narod.ru/ans/volya/volya.htm>
42. <http://sibchor.ru/>
43. <http://www.krinitza.ru/biography/>
44. <http://www.sevhor.ru/>
45. <http://www.hor-vrn.ru/>
46. www.pyatnitsky.ru/

Заключение

Курс лекций раскрывает всю многогранность певческой России и дает возможность для более компетентной работы с образцами звучащего фольклора студентам и выпускникам специальности ФГОС СПО 53.02.05 «Сольное и хоровое народное пение», так как он направлен на изучение региональных традиций народно-песенного творчества.

Курс лекций состоит из вводного и развивающего курса. Вводный курс представлен базовыми знаниями о региональных традициях в истории фольклористики, региональных особенностях русского народного костюма, диалектном членении русского языка, двоеверии на Руси. Что помогает достигнуть более углубленного понимания студентами развивающего курса.

В развивающем курсе основные певческие стили (западнорусская, среднерусская,

К содержанию

северорусская, южнорусская, средневожская, уральская и сибирская традиции) раскрываются более углубленно с точки зрения истории формирования, этнографических, жанровых и музыкально-стилевых исполнительских особенностей.

Таким образом, вводный и развивающий курсы оправдывают свое название и дополняют друг друга, создавая полноценную картину певческой культуры России.

Особенно важным для курса лекций «Областные певческие стили» является возможность самостоятельной подготовки и самоконтроля при помощи одноименного курса лекций.

Яковлева Ю.Н.

Использование мультимедийных образовательных ресурсов на уроках в ДМШ и ДШИ в курсе Учебной практики «Педагогическая работа» по предмету «Музыкальная литература»

В настоящее время музыкальная педагогика переживает значительные преобразования в сфере технического инструментария, а также в области педагогических форм, методов и приемов работы с учащимися. Современные педагоги-музыканты должны уметь квалифицированно находить и применять современные технологии в соответствии с содержанием и целями изучаемого предмета. Поэтому современный подход к получению музыкального образования включает в себя и развитие профессиональных компетенций в области информационно-компьютерных технологий. В современном музыкальном образовании мультимедийные образовательные ресурсы обладают значительным потенциалом и являются одной из наиболее актуальных сфер информационных технологий.

Применение новых технологий в музыкальном образовании приводит к необходимости поиска новых методов, форм работы с учащимися при условии сохранения наиболее ценного в традиционных методиках преподавания. В связи с этим некоторые исследователи вводят новую терминологию: медиаграмотность, медиакомпетентность и медиатворчество [1].

При подготовке студентов-практикантов на базе Курского музыкального колледжа имени Г.В. Свиридова в курсе Учебной практики 01 «Педагогическая работа» по предмету «Музыкальная литература» наряду с освоением традиционных форм и методов работы, изучаемых в рамках учебных дисциплин методического курса, актуализировались задачи практического освоения техники использования мультимедийных образовательных ресурсов.

На первоначальном этапе практического освоения техники использования компьютерных технологий и мультимедийных образовательных ресурсов перед практикантами ставились следующие вопросы (решаемые в каждом случае индивидуализировано):

1. Каково место современных компьютерных технологий на уроке «Музыкальная литература» в курсе ДМШ и ДШИ?;

2. В каком качестве и количестве допустимо использование мультимедийных образовательных ресурсов при изучении обзорных, биографических и музыкально-аналитических тем?

Повышение уровня «медиаграмотности» и «медиакомпетентности» студента-практиканта позволяет расширить спектр методов и форм проведения занятий, способствует появлению новых форм работы с учениками.

Мультимедийные образовательные ресурсы - явление многоформатное, которое при наличии качественного программного обеспечения и необходимого оборудования в классе может использоваться в качестве:

~ *Музыкальной фонотеки* со значительным объемом информации, быстрой поисковой системой и высоким качеством звучания;

К содержанию

- ~ *Видеотеки* с возможностями ознакомления учащихся не только с музыкой, но и сценической версией оперного или балетного спектакля в исполнении лучших зарубежных и русских вокалистов, артистов балета, в интерпретации известных дирижеров и режиссеров-постановщиков;
- ~ *Музыкальной энциклопедии* (например, «Энциклопедия классической музыки»), дающей возможность услышать шедевры мировой музыкальной культуры, увидеть строение музыкальных инструментов, освоить их тембровые краски;
- ~ *Студии слайд-шоу, презентаций, видеомузыкального монтажа*, где студент-практикант пробует свои силы в создании авторских мультимедийных учебных пособий, подготавливает мультимедийное сопровождение уроков и лекций, создает интерактивные задания;
- ~ При наличии подключения к сети Интернет возможно проведение *он-лайнтренингов и тестирований*, с использованием материалов, размещенных на сайтах музыкальных образовательных учреждений России, а также единых общероссийских образовательных порталах.

Помимо этого, использование сетевых информационных ресурсов (видео-, аудио- и новостных материалов, размещенных на сайтах) дает возможность педагогу-музыканту ознакомиться с актуальными и значимыми событиями мировой культурной жизни, а также приобщить к данному виду работы своих учеников.

Практическое осознание необходимости внедрения современных технологий у студента-практиканта одновременно с освоением техники использования мультимедийных образовательных ресурсов на уроке «Музыкальная литература» в курсе ДМШ и ДШИ позволяет достичь определенных результатов в двух направлениях.

Во-первых стимулирует развитие «медиаграмотности», «медиакомпетентности» и «медиатворчества» студента и как следствие повышает общую профессиональную компетентность будущего педагога-теоретика. Во-вторых влияет на повышения интереса у учеников к предмету «Музыкальная литература» как более яркому, динамичному, запоминающемуся, более «современному» и улучшение качества музыкального образования в целом.

По итогам изучения техники использования мультимедийных образовательных ресурсов в качестве контрольного задания студенты-практиканты подготавливают документацию и проводят открытый урок с использованием современных технологий на заданную тему.

Одной из наиболее успешных форм освоения мультимедийных образовательных ресурсов – оказалось использование на уроке «Музыкальная литература» мультимедийных пособий - интерактивных музыкальных игр в качестве практических заданий при изучении нового материала и в качестве контрольных заданий.



Так, в 2015-16 учебном году студенткой IV курса ПЦК «Теория музыки» Терещенко Мариной был подготовлен урок по предмету «Музыкальная литература» с учащимися 4 класса Отделения дополнительного образования детей (музыкальная школа) КМК им. Г.В. Свиридова на тему «Музыкальные инструменты». Фрагменты занятий с использованием интерактивных

музыкальных игр демонстрировались на «Неделе науки», проводимой в колледже, а также при сдаче государственного экзамена раздел «Педагогическая практика» по предмету «Музыкальная литература».

Контрольный урок по теме «Путешествие в страну музыкальных инструментов»

План урока

Тип урока: комбинированный

Форма урока: групповая

Цель урока: овладение средствами музыкальной выразительности в создании художественного образа произведения

Задачи:

– *образовательные:* расширение музыкальных впечатлений, сведений и знаний о различных видах музыкальных инструментов, их темброво-акустических свойствах, закрепление знаний о пройденных музыкальных инструментах;

– *развивающие:* развитие и совершенствование умений анализировать, сопоставлять и обобщать ранее пройденный материал; способствование проявлению инициативы и самостоятельности учащихся, формирование их эстетического вкуса;

– *воспитательные:* воспитание творческого восприятия различных видов музыкальных инструментов, их тембровой окраски, эмоциональной отзывчивости на музыку, воспитание личности музыканта, навыков коллективного сотворчества.

Оборудование к уроку: доска, мел, ноутбук, отвечающий системным требованиям (Windows 98/Me/2000/XP; Процессор Pentium 360 МГц; 250 Мб свободного места на жестком диске; 64 Мб оперативной памяти; звуковая карта), мультимедийное пособие на сд-диске - интерактивная музыкальная игра «Играем с музыкой Вивальди: Алиса и времена года».

Целевая аудитория: учащиеся 4-го класса Отделения дополнительного образования детей (музыкальная школа) Курского музыкального колледжа имени Г.В. Свиридова

Ожидаемый результат: закрепление у обучающихся грамотных визуальных и слуховых представлений о существующих видах музыкальных инструментов и их тембровой окраски, развитие навыков их восприятия в музыкальных произведениях.

Время урока: 45 минут

СОДЕРЖАНИЕ УРОКА

Этапы урока	Методы и приемы	Время
1. Организационный момент	Приветствие. Сообщение темы, цели, задач урока.	5 мин.
2. Проверочная контрольная работа в виде соревнования: а) Задание «Кто больше?» б) Задание «Потерянная партитура» в) Задание «Тембровые загадки»	Закрепление и повторение пройденного материала, навыков слухового восприятия. Развитие навыков самостоятельной работы обучающихся, решение проблемных ситуаций при выполнении заданий.	34 мин.
3. Подведение итогов, оценка работы обучающихся, задание на дом. Подведение итогов конкурса, урока. Выставление оценок за урок.	Анализ работы на уроке. Обобщение (выявление успехов и проблем), формулирование задания на дом, запись в дневнике.	6 мин.

ХОД УРОКА

I. Организационный момент:

– Здравствуйте ребята, мы начинаем наш урок «Путешествие в страну музыкальных инструментов». Урок у нас сегодня контрольный, на котором вы должны продемонстрировать свои знания и умения. А путешествовать вы сегодня будете командами. Поэтому первое задание для вас - поделится на две команды, выбрать капитана и придумать название команды.

II. Проверочная контрольная работа в виде соревнования

а) Начинаем наше путешествие и задание №1 называется «Кто больше?»

К содержанию

Каждый представитель команды по очереди называет инструмент до тех пор, пока одна из команд не сможет больше назвать инструмент.

1) названия струнных инструментов, 2) названия духовых инструментов.

Команда, победившая в конкурсе зарабатывает 1 балл.

Продолжаем наше путешествие и задание №2 называется «Потерянная партитура».

Ребята, перед каждой из команд лежит пустая партитура, а рядом карточки с инструментами, которые по неосторожности из партитуры выпали. Вам нужно расставить инструменты по строчкам в том порядке, как они расположены в партитуре.

Побеждает команда, которая быстрее и без ошибок расставит инструменты по порядку. Награда - 1 балл.

Ребята, вы справились с заданиями на знание названий музыкальных инструментов, а теперь я хочу проверить, так ли хорошо вы знаете их звучание.

Задание №3 называется «Тембровые загадки».



Данный вид работы проводится с применением мультимедийного пособия (интерактивная музыкальная игра «Играем с музыкой Вивальди: Алиса и времена года») и компьютера:

1. Задание "Соло" - Цифра 1 в часах у Чеширского кота:

- Команды, каждому из вас нужно по очереди определить на слух тембр инструмента, прослушав музыкальный фрагмент. Вы можете выбрать правильный ответ из инструментов, предложенных на картинке. Побеждает тот, кто совершит меньше ошибок. За правильный ответ - 1 балл.

(Вначале игры ученики слышат одноголосную мелодию и видят контуры 12 инструментов, расположенных по кругу. При выборе правильного ответа в центральном поле появляется исполнитель, играющий на музыкальном инструменте).

2. Задание "Квартет" - Цифра 7 в часах у Чеширского кота

- Команды, теперь вы по очереди должны определить состав ансамбля исполнителей, прослушав на выбор одну из частей сюиты «Времена года» А. Вивальди (струнный квартет, духовой квартет и др.).

Предупреждаю, что ансамбль можете звучать и в правильном, и в неправильном составе, вслушивайтесь внимательно. За правильный ответ - 2 балла.



Выбор произведения

Неправильный ответ

Правильный ответ

(Вначале ученики слышат квартет и видят контуры 8 инструментов, расположенных по кругу. При выборе неправильного состава квартета, дается подсказка - звучание того инструмента, которого не хватает. Его можно заменить на любой из 4 уже выбранных инструментов. Если квартет снова составлен неверно, дается следующая подсказка и т.д., пока квартет инструментов не будет составлен верно).

III. Подведение итогов урока:

- Молодцы, ребята! Со всеми заданиями вы справились хорошо. Наше путешествие окончено и мы можем подсчитать баллы и узнать, кто же стал победителем в сегодняшнем соревновании (анализ работы команд при выполнении заданий, оценка работы на уроке, формирование домашнего задания, оценка работы каждого учащегося за урок).
- Наш урок окончен. Спасибо за работу.

1. А.П. Мещеркин в статье "Информационная и медиакомпетентность студента - музыканта" пишет: "На современном этапе в педагогической науке представлено специфическое направление - медиаобразование, под которым понимается процесс образования и развития личности с помощью и на материале медиа (от лат. media - средство - печать, пресса, телевидение, кинематограф, радио, мультимедийные компьютерные системы, сеть Интернет и т.д.) с целью формирования культуры общения с медиа, творческих, коммуникативных способностей, критического мышления, умений интерпретации, анализа и оценки различной информации, обучения различными формами самовыражения при помощи современной компьютерной и цифровой техники" [Мещеркин А.П. Информационная и медиакомпетентность студента - музыканта. Музыка в школе. - М.: Вып. 2. 2009. -С.27].

Часть 3. Народное художественное творчество

Бавтрикова И.В.

Учебно-методическое пособие

Раздел «Логика речи»

профессионального модуля «Художественно-творческая деятельность»
раздела «Сценическая речь» для специальности

51.02.01 Народное художественное творчество по виду Театральное творчество.

ГПОУ ТО «Тульский областной колледж культуры и искусства»

К содержанию

К следующей разработке

К предыдущей разработке

Введение

Актуальность данной работы обусловлена многими факторами. В частности наблюдается утрата мелодики русской речи у современных людей. Слух засоряют отрывистая, агрессивно-навязчивая манера речи тележурналистов, неоправданная многоударность в озвучке реклам, грубые ошибки логических и орфоэпических ударений у многих телеведущих и актеров кино. Поэтому в основу данного пособия намеренно положена работа И. Я. Блинова «Выразительное чтение и культура устной речи» 1946 года издания. Носителями культуры устной речи в то время были актеры театров, дикторы радио, мастера художественного слова. Многие принадлежали дворянским семьям, правильная русская речь у них в крови. Еще не было утеряно уважение к звучащему слову. Поэтому у И. Я. Блинова встречаются нюансы правил постановки пауз и ударений, которые в современных пособиях по речи не представлены. При работе над классическими произведениями в самой современной трактовке исполнения нельзя нарушать стилистику автора, которая во многом передается через верную расстановку пауз и ударений.

Данная методическая работа адресуется будущим актерам, режиссерам, дикторам, ораторам и педагогам. Кроме того Логика речи применима для специальности 52.02.04 Актерское искусство по виду Актер драматического театра и кино.

К. С. Станиславский считал, что артист должен в совершенстве знать свой язык. Использование выразительных средств устной речи при чтении литературно-художественного произведения и при работе над ролью опирается на знание законов языка. Интонационно-логический анализ текста – живая творческая работа, это погружение в мир мыслей и чувств автора.

«Логика речи» - раздел сценической речи, который изучает правила чтения текста по мысли. Необходимо научиться организовывать текст так, чтобы он был понятен слушателю. Научиться логическому чтению – значит научиться владеть средствами логической выразительности.

Основные средства логической выразительности:

1. Логическая пауза.
2. Логическое ударение.

Вспомогательные средства:

1. Логическая мелодия.
2. Логическая перспектива.

Логическая пауза.

Условные обозначения:

- \ - маленькая пауза (мнимая)
- / - логическая пауза между речевыми тактами
- // - большая логическая пауза
- /// - очень большая логическая пауза
- , (-) – замена знака, вместо запятой читается тире
- (,) – запятая не читается

Пауза – своеобразный покой органов речи говорящего и органов слуха его собеседников. Покой здесь – мобилизация к предстоящему движению, часто к «прыжку познания».

Логическая пауза – пауза, способствующая более точной передаче мысли - бывает разъединительной и соединительной.

Разъединительная пауза используется, когда мысль закончена, голос при этом понижается. Она может быть в конце речи (обозначается точкой или многоточием) или после небольшого сообщения (конец предложения, обозначается точкой).

К содержанию

«Я остался в одиночестве. // Надо было жить, / а жить не хотелось».

Соединительная пауза нужна для того, чтобы держать перспективу, развивать мысль, а не тушить её. Голос при этом повышается. Это может быть пауза между речевыми тактами.

«Она дышала быстро, / глаза её блестели, // было видно, \ что она работала в саду».

Это может быть пауза, обозначенная точкой, но, когда мысль завершена не полностью, после паузы она продолжается.

«На пристани \ было много гуляющих. // Собрались встречать кого-то, / держали букеты.///

Соединительная функция паузы ценней её разделительного начала; она вносит в речь плавность, рождает естественную напевность, усиливает тот своеобразный «покой», который сам по себе полон культурного внимания и к слову, и к слушающему его.

Логическая пауза делит фразу на относительно законченные по мысли отрезки речи – речевые такты. *Но остановка в звучании вовсе не обязательна.* Так как русскому языку присуща плавность, слитность произнесения слов, то отделить один такт от другого можно и изменением высоты голоса, темпа, что придаёт речи интонационное многообразие. Между логическими паузами, то есть в каждом такте, слова произносятся слитно, как одно слово.

Объединяйте слова в речевые звенья (такты) по такому принципу: одно понятие, выраженное несколькими словами, имеет одно главное слово, на которое опирается мысль, и произносится по возможности слитно, почти без пауз; если для более яркой передачи этого понятия (особенно когда оно выражено достаточно большим количеством слов) требуются паузы между составляющими его словами, то эти паузы должны быть меньшей длительности, чем выделяющие понятие в целом.

В простом предложении обычно 2 речевых такта: в одном из них слова формируются вокруг подлежащего, в другом - вокруг сказуемого.

В более распространённом простом предложении и тем более в сложном предложении речевых звеньев (тактов) больше и выделить их сложнее: надо учитывать дополнительные оттенки мысли, наличие разнообразных по содержанию речевых звеньев, которые могут состоять только из второстепенных членов предложения.

Всегда отделяются друг от друга части сложного предложения, хотя пауза не обязательно оказывается точно на стыке между ними.

Место и длительность логической выразительности смысловых пауз зависит от сверхзадачи, контекста, киноленты видений и т. д.

«Экспериментируйте, пробуйте одну группировку, другую, выбирайте (в условиях строгого слухового контроля) более логически и фонетически приемлемую!» (В. Блинов).

Случаи совпадения паузы со знаком препинания не рассматриваются.

При отсутствии знака препинания п а у з а р а з д е л я е т (паузы отмечены только на приводимое правило):

1. Обстоятельную группу от подлежащего плюс сказуемого.

«В рождественскую ночь 1642 года в Англии в семье фермера средней руки / была большая сумятица». (А. Ф. Кони).

«В Московском университете с конца прошлого года / преподается студентам декламация, т. е. искусство говорить красиво и выразительно». (А. П. Чехов).

2. Внутри обстоятельной группы – слова и словосочетания, заключающие отдельные образы или содержащие разные обстоятельные значения.

«В рождественскую ночь 1642 года \ в Англии в семье фермера средней руки / была большая сумятица». (А. Ф. Кони).

К содержанию

«В Московском университете \ с конца прошлого года / преподается студентам декламация, т. е. искусство говорить красиво и выразительно». (А. П. Чехов).

Произнесите тексты вслух. Избегайте ошибки однообразного звукового рисунка, что удаётся, если вы воспроизведёте в воображении слушателя конкретные образы, заключённые в каждом речевом такте. *Формально это выразится в том, что отдельные словосочетания прозвучат на разных высотах тона и с неодинаковым темпом.*

Заметим, что ощущение паузы рождается у слушателя не только при её наличии, но и при мелодическом переломе, т. е. звучании голоса на различных уровнях тона. Эту люфтпаузу будем обозначать так: \ . Её называют ещё мнимой паузой или интонационной. Научиться владеть ею необходимо, это делает речь кантиленой, мысль не рвётся, не прерывается бесконечными остановками, а устремляется вперёд, развивается.

3. Группу подлежащего и группу сказуемого (распространённое подлежащее и распространённое сказуемое).

«Молодой зелёный лес / окружал их сверху до низу» (И. С. Тургенев).

«Холод и голод / изнурили его».

4. Всякого рода инверсия (перестановка слов):

а) сказуемое + подлежащее;

б) определяемое слово + определение;

в) дополнение + сказуемое.

«Кудри / чёрные / до плеч».

«Покорный Перуну / старик / одному». (А. С. Пушкин).

«Водой / окатит / из колодца». (С. Есенин).

5. При наличии соединительных союзов и, да (=и), в особенности, если соединяемые ими части являются распространёнными (многословными).

«И скучно / и грустно! – / и некому руку подать». (М. Ю. Лермонтов).

Пауза будет минимальная, когда этот союз стоит между отдельными словами; большая, когда он соединяет распространённые члены предложения; очень большая, когда он соединяет части сложного предложения.

Знаки препинания не с о п р о в о ж д а ю т с я п а у з о й: (паузы отмечены только на приводимое правило):

1. Краткие вводные слова: конечно, вероятно, пожалуй, кажется, может быть, впрочем, чего доброго, по-моему, к несчастью, наконец и т.д. (но не словосочетания) в произнесении сливаются с предшествующим словом. Иногда обе запятые не читаются.

«Терялись (,) казалось, / в бесконечной дали».

Арестовали (,) поди».

2. Вообще короткие словосочетания, несмотря на наличие в них запятых, произносятся слитно.

«А вот (,) если дадите пропуск», «Я (-) мирная» (Серафимович).

«Нет (,) нет (,) нет». «Да (,) да».

3. Слова автора, носящие характер реплики и сопровождения слов прямых, отданных определённому образу, сливаются в произнесении с последним.

«Что (,) слепой» (,) – сказал женский голос.

«Видишь (,) я прав (,) – сказал опять слепой. (М. Ю. Лермонтов).

4. Обращение, стоящее в середине или в конце фразы, сливается с предшествующими словами.

«А как тебя зовут (,) моя певунья?»

«Уж не тронь ты (,) злое море, / мою лодочку» (М. Ю. Лермонтов).

5. Сравнение (короткое). Выраженное оборотами со сравнительными союзами как, чем, точно оно представляет единый образ и один (если не состоит из нескольких словосочетаний) речевой такт.

«Её (,) как раненую руку, / и нежнее любишь / и больше бережёшь».

К содержанию

«они кровоточат (,) как раны». (Б. Л. Горбатов).

«седой (,) как лунь».

6. В сложноподчинённых предложениях в оборотах: с тем, чтобы; то, что; для того, чтобы; там, где; всё, что; после того, как; тот, который и т. д. запятая не читается.

«Если знание замыкается, / это говорит не о том (,) что оно чрезмерно глубокомысленно, / а о том (,) что оно недостаточно». (А. А. Ухтомский).

7. Перед одиночным деепричастием запятая обычно «снимается».

«Михайла сидел (,) насупившись» (А. Н. Толстой).

8. Запятая, стоящая между союзом «и» и деепричастным оборотом.

«Вдали \ мельница / стучит, / полузакрытая вербами, / и (,) пестря в чистом воздухе, / голуби \ быстро кружатся над ней».

Логическое ударение.

Условные обозначения:

----- - слабое ударение

_____ - ударение

----- - сильное ударение

===== - более сильное ударение

===== - очень сильное ударение

В данной работе ударение обозначается так:

Свобода - слабое ударение

СВОБОДА - ударение

СВОБОДА - сильное ударение

СВОБОДА - более сильное ударение

СВОБОДА - очень сильное ударение

Речевое ударение – одновременно и волевой жест, в силу нашего внутреннего намерения, и силовой (динамический), в силу внешнего воздействия на слух.

Ударение – это выделение звуком голоса (усилением, повышением, понижением):

1. Слога в слове
2. Слова в речевом такте
3. Речевого такта в предложении.

Фраза может состоять из одного или нескольких речевых тактов. Эти такты неоднородны по своей значимости; следовательно, и ударные слова разных речевых тактов неодинаковы. Слова, несущие основную мысль фразы, выделяются сильнее; слова, являющиеся центрами «дополнительных» речевых тактов (например, группы обстоятельств), выделяются менее акцентировано. Наибольшее усиление голоса приходится на главные слова целого смыслового куска. Кроме того существует ещё одна закономерность русской речи: более сильное ударение в речевом такте падает на его последнее слово.

Учитывая эти общие закономерности речи, нельзя их соблюдать механически. Выделение главных по мысли слов зависит прежде всего от контекста, от тех действенных задач, которые вытекают из содержания!!!

Случаи обязательных ударений:

1. Подлежащее и сказуемое.

В нераспространённом предложении выделяется или подлежащее, или сказуемое, в зависимости от нашего волевого намерения, от явного или скрытого вопроса, перед нами поставленного. Сказуемое чаще бывает ударным словом.

«СТУПЕНЬКИ / СКРИПЯТ». «СТУПЕНЬКИ скрипят». «Ступеньки СКРИПЯТ».

Два последних случая предполагают разъяснение, скрытое противопоставление или сопоставление.

К содержанию

2. Противопоставление (явное или скрытое). Закон!

Противопоставление в речи, в особенности подразумеваемое, наиболее сильное и властное (относительно других правил) основание для ударения! Противопоставляемые слова обладают способностью *перетягивать на себя ударение*. Каждое из правил постановки логического ударения имеет оговорку: «...если здесь нет противопоставления».

Отрицание НЕ не стоит особо выделять. НЕ- произносится слитно, в одно слово с тем, к чему это «не» относится.

В группах противопоставляемых слов, оба находятся под ударением, но вторые ярче первых.

«НЕ КАЗНЬ страшна, страшна твоя НЕМИЛОСТЬ» (А. С. Пушкин).

«ЖИЗНЬ пройти – не ПОЛЕ перейти» (пословица).

Помимо этого явного, двухчленного противопоставления, мы встречаем в речи **противопоставления одночленные, скрытые**. В них ударение, в силу «скрытости» другого его члена, дается *даже с некоторым подчеркиванием*.

«И ЖЁРНОВ изотрется» (подразумевается невысказанное «а не только человек»).

Встречаются противопоставления, выраженные двойным, а иногда и тройным приёмом; тогда каждое последующее слово противопоставления становится ярче предыдущего.

*«Они сошлись ВОЛНА и КАМЕНЬ,
СТИХИ и ПРОЗА, ЛЁД и ПЛАМЕНЬ
Не столь различны меж собой». (А. С. Пушкин).*

На *противопоставления, даваемые в сравнительной форме*, тоже распространяется данное правило.

*«Чем меньше женщину мы ЛЮБИМ,
Тем легче НРАВИМСЯ мы ей». (А. С. Пушкин).*

Развернутое суждение может содержать в себе *противопоставляемые по смыслу явления*.

3. Сравнение. Закон!

То, с чем сравниваем, находится под ударением, так как оно позволяет очень точно раскрыть сущность явления, нарисовать образ:

«Призывный рог (,) как БУРЯ воет...»

«Удар упал (,) подобно ГРОМУ...» (А. С. Пушкин).

«Её жизненный ПУТЬ / был извилист (,) как полёт ночной ПТИЦЫ».

4. Новое понятие. Закон!

Если понятие (имя, предмет, явление) упоминается в первый раз, оно требует ударения. При повторении этого слова ударение переходит на слово, его характеризующее.

*«По деревне ехал ЦАРЬ с войны.
Едет – чёрной злобой сердце точит.
Слышит – за кустами бузины
ДЕВУШКА хохочет».*

(М. Горький).

5. Многословное понятие (объявление).

В группе слов, которыми выражено такое понятие, ударение падает на последнее слово.

«Московский Художественный Академический ТЕАТР».

Если такое понятие состоит из большого числа слов, можно их разбить на *речевые такты*, в каждом из которых последнее слово будет ударным. Но наиболее сильное ударение падает на последнее слово всего понятия.

К содержанию

«Товарищ министра внутренних ДЕЛ, / командир Отдельного корпуса ЖАНДАРМОВ / генерал-адъютант ХРАПОВ».

Если такое понятие даётся в форме оповещения о нём слушателей (объявления), то оно всё даётся при некоторой мобилизации энергии, однако и здесь последнее слово выделяется наиболее ярким ударением.

«Народный артист России Валерий Сергеевич ЗОЛОТУХИН».

6. Фразовое ударение.

Важная мысль может быть заключена не в одном слове, а в целой фразе. Тогда вся она выделяется ударением и интонацией.

«...привёз ему записку карандашом из штаба: «Охранять Политехническое шоссе и, в случае появления неприятеля, принять бой». (М. Булгаков).

7. Пропуск или итог.

Слова, имеющие скрытый смысл, невысказанную мысль, в силу этой дополнительной функции должны выделяться ударением. Ударение нужно и на слове, которое выполняет функции некоего итога всему тому, что уже было высказано. В распространённых фразах такие ударные слова (характера «пропуска» или «итога») всегда будут более яркими по сравнению с ударными словами группировок тех же фраз.

«БОЖЕ МОЙ! Как я ошибся, как наказан!»

«КОГДА Б ВЫ ЗНАЛИ, как ужасно

Томиться жаждою ЛЮБВИ...

Излить мольбы, признанья, пени-

ВСЁ, ВСЁ, что я ВЫРАЗИТЬ БЫ МОГ...»

«Меж ними ВСЁ рождало споры

И к РАЗМЫШЛЕНИЮ влекло:

ПЛЕМЁН минувших договоры,

Плоды НАУК, добро и ЗЛО,

И ПРЕДРАССУДКИ вековые,

И тайны ГРОБА роковые,

Судьба и ЖИЗНЬ в свою чреду-

ВСЁ подвергалось их суду». (А. С. Пушкин).

Остальные ударения целесообразно выделять не столько силой, сколько замедлением, в целях подчинить их словам «всё»: первому, как своеобразному «пропуску», и второму, как «итогу».

8. Междометия близки к пропуску по своей психологической сущности: они всегда несут нечто дополнительное, скрытое, невысказанное, но явно ими подразумеваемое. Они так ясно хранят **отпечаток взволнованного чувства, не всегда находящего себе выражение в слове**.

«Татьяна – АХ! А он реветь» (подтекст этого междометия: страх).

«ЭХ, ЭХ» - ей Моська отвечает».

«НУ, / право (,) порют вздор».

«АЙ (,) Моська! Знать она сильна...»

9. Слова, отражающие физические усилия.

Эти слова, как носители силы, принимают на себя ударение.

«Тихохонько медведя ТОЛК ногой». (И. А. Крылов).

«Она БЕЖИТ, он всё ВОСЛЕД». (А. С. Пушкин).

10. Инверсия (противоречивое толкование этого правила у разных авторов учебников)

Обратный порядок слов носит экспрессивный характер.

«Инверсия связана с перенесением в конечную позицию речевого отрезка значимого для передачи смысла сообщения (синтаксической группы, слова). Следовательно, логическое и фразовое ударения приходятся на последние слова речевого такта, фразы»[4]. (Л. А. Петрова)

К содержанию

«Авторская инверсия может не приниматься исполнителем. В этом случае логическое ударение остаётся на слове, которое несёт это ударение при прямом порядке слов» [2]. (Н. И. Калинина)

«Ударение приходится на слово, которое бы выделялось при прямом порядке слов. Перенесение этого слова в инверсированной фразе на необычное для него место делает это слово ещё более весомым, значимым, «зримым» [5, с. 112].

11. Повторение слов.

При повторении каждое слово получает ударение, при усилении эмоций – больше на последнее слово:

*«НЕТ (,) Лепорелло! НЕТ! Она **СВИДАНЬЕ**,
СВИДАНЬЕ мне назначила!» (А. С. Пушкин).*

«Но ЕСТЬ, ЕСТЬ божий суд». (М. Ю. Лермонтов).

При ослаблении эмоций – больше на первое:

«БОРИС, БОРИС! Всё пред тобой трепещет». (А. С. Пушкин).

«МЕЧТЫ, МЕЧТЫ! Где ваша сладость».

Интересно отметить, что *в случаях исключительной эмоциональной взволнованности* наша потребность быть максимально выразительным вызовет ещё новое слуховое явление – *нечто близкое к перестановке слогового ударения в повторяемых словах*. Например, при состоянии сильнейшего волнения, в порядке нарастающей настойчивости предупреждения, мы, произнося предостерегающе, спеша, слова «Назад! Назад!», невольно во втором слове перенесём всю свою экспрессию предупреждения на первое «а», придав ему как бы ударный характер, более заметный, чем слоговое ударения второго «а».

Возможны случаи, когда повторяются уже не слова, а группы слов. Тогда ударение станет уже переходящим, блуждающим:

«Мы должны РАБОТАТЬ! – говорю вам. Мы ДОЛЖНЫ работать!»

«ВЕСНА идёт. Весна ИДЁТ».

12. Сочетание однородных слов.

а) при сочетании существительных, глаголов и прилагательных, несущих функции сказуемого, ударение будет падать на второе из сочетаемых слов:

«Отец и МАТЬ». «Брат и СЕСТРА».

«Голод и ХОЛОД / изнурили его». «И смерть и АД / со всех сторон»,

«Я вас люблю и УВАЖАЮ». «Он то шутит, то СМЕЁТСЯ»,

«И скучно и ГРУСТНО! – / и некому руку подать». (М. Ю. Лермонтов).

б) *если же прилагательное не несёт функций сказуемого, а выступает в обычной своей роли, то есть определяет качество предмета, то ударение будет падать на первое прилагательное:*

«Люблю твой СТРОГИЙ, стройный ВИД».

Очевидно, в данном случае второе прилагательное, сливаясь с существительным, передаёт ему свою динамическую выразительность, но и существительное в своём ударении всё же не будет достигать силы динамической подачи первого прилагательного.

в) *при большем количестве однородных слов* каждое отделяется паузой и имеет ударение; последнее – более сильное:

«Всем ТЕЛОМ, / всем СЕРДЦЕМ, / всем СОЗНАНИЕМ / слушайте революцию».

13. Согласованные определения, выраженные:

13а. Прилагательными, стоящими перед своим существительным, как правило, ударения не принимают, кроме случаев противопоставления, весьма редкого в отношении прилагательных. *На прилагательном возможен акцент мелодический, но свободный от силового (ударного) сопровождения.*

«Я стоял перед цепью красивых ГОР». (И. С. Тургенев).

При инверсии прилагательное становится ударным.

К содержанию

Прилагательное, намеренно перенесённое на второе место, т. е. следующее за существительным, к которому оно относится, уже должно быть выделено ударением: оно несёт своеобразные функции, приближающие его к глагольной форме, а с эпитетом не имеет ничего общего.

«Человек ЧЕСТНЫЙ всегда найдёт себе применение».

Если определение - прилагательное обособлено и стоит после существительного, смысловое ударение переходит на обособленное прилагательное.

«Екатерина Андреевна играла трудный пассаж, интересный именно своей трудностью, длинный и однообразный...»

«Письма умные, тёплые, интересные...»

13б. Местоимением, стоящим перед своим существительным, обычно НЕ ВЫДЕЛЯЕТСЯ логическим ударением.

Исключение делается только при противопоставлении или особой смысловой нагрузке!!!

В НАШИ вагоны / на НАШЕМ пути / НАШИ/ грузим / дрова. (В. Маяковский)

13в. Порядковым числительным, стоящим перед своим существительным, обычно НЕ ВЫДЕЛЯЕТСЯ логическим ударением.

«После седьмого класса/мы РАССТАЛИСЬ» (В. Солоухин).

14. Приложение – определение, согласованное с существительным в числе и падеже – **принимает на себя ударение:**

«Девочка-УМНИЦА», «Мальчишки-МАСТЕРОВЫЕ», «МОСКВА-река».

15. В распространённом определении, выраженном причастным оборотом, стоящим после определяемого слова, или придаточным определительным предложением, ударение падает на последнее слово определения.

Распространённое определение читается в один такт с определяемым словом:

«Это были / ощущения (,) лежащие за СЛОВОМ».

«В день тридцатилетия личной жизни\ Воцеву/ дали расчёт с небольшого механического_ЗАВОДА (,) где он добывал средства для...СУЩЕСТВОВАНИЯ.» (А. Платонов).

16. Родительный падеж.

Определение, даваемое существительным в родительном падеже (несогласованное определение) всегда сильней и важней определяемого слова; оно всегда находится под ударением:

«Комната СЕСТРЫ». «Борьба КЛАССОВ».

«Куда ЛАНИТ / девались розы,
Улыбка УСТ / и блеск ОЧЕЙ?»

Претензия родительного падежа на ударение настолько агрессивна, что не пропадает даже при столкновении со сравнением:

«Передо мной явилась ТЫ,
Как мимолётное ВИДЕНЬЕ,
Как гений чистой КРАСОТЫ». (А. С. Пушкин).

Но если определению придан характер перечисления при определяемом слове, то ударение даётся на перечисляемых словах:

«И нашей кровью / искупили
Европы ВОЛЬНОСТЬ, ЧЕСТЬ и МИР». (А. С. Пушкин).

Противопоставление в речи, в особенности подразумеваемое, перетягивает на себя ударение даже с существительного в родительном падеже:

«Он любил ШУМ городской жизни» (а не саму городскую жизнь).

К содержанию

16а. Определение, даваемое **существительным с предлогом (несогласованное определение)** всегда сильней и важней определяемого слова; оно всегда находится **под ударением**:

«Ключи *ОТ* АМБАРА»

17. Дополнение (выраженное существительным) относится к группе сказуемого или к члену предложения, выраженному словом со значением действия или признака, обычно стоит после него и несёт значительное ударение. В случае, если дополнений несколько, каждое получает ударение; наиболее сильное ударение падает на последнее.

«Молодые люди / были вооружены *УДОЧКАМИ*, / *САЧКАМИ*, / банками с *ЧЕРВЯМИ* / и прочими рыболовными ПРИНАДЛЕЖНОСТЯМИ» (А. П. Чехов).

18. Обстоятельство обозначает время, место, образ действия, причину, цель. Если обстоятельство, выраженное *наречием*, *деепричастием* или *существительным в косвенном падеже*, стоит в начале предложения, оно отделяется люфтваузой и несёт слабое ударение.

Из группы обстоятельственных слов каждое получает ударение; но наибольшее - последнее.

«За *воротами* \ *лениво* и *ХРИПЛО* \ *лает ПЁС*» (А. П. Чехов).

Обстоятельства в конце предложения выделяются ударением более активно.

«Чай / пили *ВЕЧЕРОМ*».

18а. Наречие при глаголе принимает на себя ударение, если оно дополняет или заменяет глагол:

«Он встретил её *ВНИМАТЕЛЬНО*».

«Они *БЛАГОДАРНО* посмотрели друг на друга».

Но если наречие не несёт таких самостоятельных функций и лишь как бы украшает глагол, то ударение сохраняется на глаголе:

«Они приветливо *УЛЫБАЛИСЬ*».

«Она охотно *РАЗГОВОРИЛАСЬ*».

19. Вводные предложения и деепричастные обороты.

Ударение внутри вводного предложения или деепричастного оборота ставится только на одном слове.

«Мудрая *ОПЕКА* / (из одного бывшего заседателя и какого-то штабс-капитана в полинялом *мундире*) / перевела в непродолжительное время всех *КУР* и все *ЯЙЦА*» (Н. В. Гоголь).

«...выполняем свой долг перед *ГОСУДАРСТВОМ*, / уклоняясь от его бешенства и *увёртываясь от его ОРУЖИЯ*» (Марк Тулий Цицерон).

Однако следует учитывать, что единственно правильной интонации в русской устной речи не существует. Не существует и единственно правильной, так называемой «чистой логики речи». Все правила логики тесно связаны с задачей, подтекстом, перспективой – расчётливым, гармоничным соотношением частей всего текста. В каждом конкретном случае может быть применено то или иное правило логики речи [2]. (Калинина Н. И.)

«Эти правила часто соблюдаются, но могут быть и опровергнуты в живом речевом воздействии, либо законами противопоставления, сравнения». (А. Н. Петрова)

Сложносочинённые и сложноподчинённые предложения.

Сложное предложение состоит из двух и более простых предложений, связанных сочинительными (и, а, да, но и др.), подчинительными (что, как, если, когда и др.) союзами, либо может быть бессоюзным. При логическом разборе сложных предложений необходимо соблюдать координацию ударений и, пользуясь правилами логики речи, помнить о смысле, т. е. о перспективе всей фразы и всего текста в целом.

Логическая мелодия

Чтение вводных частей текста.

К содержанию

Определённые автором (заключённые в скобки) и определённые исполнителем вводные конструкции (причастные и деепричастные обороты, обособления или второстепенные части текста) следует отделить от предыдущего текста паузой, понизить (или повысить) голос, ускорить темп речи. После вводного предложения следует сделать паузу и затем произносить основной текст в прежнем темпе и голосом той же высоты, как до вводного.

На последних словах вводного предложения следует сделать некоторое повышение голоса.

Если вводное предложение находится перед точкой, то оно читается с понижением голоса на последнем, ударном слове.

Чтение периода.

Период, в переводе с греческого означающий «окружность», - завершённая по содержанию и форме часть текста, сложное синтаксическое построение с несколькими причинными или временными придаточными предложениями и другими второстепенными членами. Периоды строятся с помощью форм: «как ...», «в то время, как...», «если...», «когда...» и др.

Период обычно состоит из двух неравных по объёму и значимости частей.

Первая часть – большая по объёму – содержит сложное перечисление и читается с постепенным повышением голоса, максимальным на главном ударном слове в конце этой части. Вторая часть начинается после значительной паузы с резкого понижения голоса, изменения темпа речи. Максимальное понижение голоса должно быть на главном ударном слове, предшествующем точке.

Эта вторая часть называется «заклЮчением» или «выводом», в ней – главная мысль всей сложной конструкции.

*«Через несколько минут \ он должен был увидеться с **ЖЕНЩИНОЙ**, / которая была постоянно его мечтой в продолжение нескольких ЛЕТ, / с которой он был связан ПРОШЕДШИМ, / для которой он был готов отдать свою БУДУЩНОСТЬ, - / и **СЕРДЦЕ** его / трепетало от **НЕТЕРПЕНИЯ**, **СТРАХА** и НАДЕЖДЫ». (М. Ю. Лермонтов)*

Этими рекомендациями можно пользоваться при чтении коротких, простых периодов.

Когда исполнитель сталкивается с большими, чрезвычайно сложными периодами, то диапазона его голоса может не хватить на большое количество повышений тона в первой части и понижения во второй части периода. К. С. Станиславский даёт практический совет: «...после повышения делаю оттяжку вниз! Пять нот – вверх, две – оттяжка! Итого: только терция! А впечатление как от квинты!»

Чтение знаков препинания. (ДОП. см. стр.97, Сценическая речь: Учебник / Под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой. М., 2009)

Точка означает завершение мысли. Голос на ударном слове, предшествующем точке, резко понижается:

«Ропот ужасно УСИЛИЛСЯ». (А. С. Пушкин).

Ударное слово и понижение голоса не всегда бывает последним:

«Какой же сон, когда он её (гармонь) под самыми ОКНАМИ растягивает». (В. М. Шукшин).

Запятая означает, что мысль не завершена, требует повышения голоса на главном ударном слове, предшествующем запятой. Пауза на запятой может быть длительней, чем на точке, т. к. внимание слушателя привлечено повышением голоса, и он ждёт продолжения.

Двоеточие означает намерение уточнить или перечислить что-либо. Голос на главном ударном слове, предшествующем знаку, несколько понижается (или повышается). Делается пауза.

Многоточие означает, что мысль прервана, логически не завершена. Возникает не логическая, а психологическая пауза. Голос не понижается и не повышается.

К содержанию

Тире означает, что пропущено слово или небольшая группа слов. Читается тире с некоторым повышением голоса.

Кавычки. В кавычки заключаются названия, прямая речь, цитаты или часть текста, выражающая иронию автора. При этом следует в некоторых случаях замедлить темп речи, изменить высоту голоса и отделить слова, заключённые в кавычки от остального текста паузами:

«К слову «АННУШКА» \ привязались слова «ПОДСОЛНЕЧНОЕ МАСЛО», / а затем почему-то «ПОНТИЙ ПИЛАТ». (М. Булгаков).

Вопросительный знак читается с повышением голоса на ударном слоге главного ударного слова, предшествующего этому знаку. Если вопросительное предложение – сложное, то голос повышается на каждом слове, требующем ответа, но наибольшее повышение делается на последнем ударном слове.

Восклицательный знак означает активное словесное действие: обвинение, похвалу, угрозу, требование, протест и т. п.

Голос на ударном слове, как правило, повышается. При нескольких восклицательных предложениях последнее может иметь интонацию завершения, т. е. голос понижается.

Логическая перспектива

Логическая перспектива – это «расчетливое гармоническое соотношение частей при охвате всего целого» (К. С. Станиславский)

Членение текста, логический разбор его необходимо производить применительно к центральной идее произведения, к намеченной исполнительской задаче. Поэтому «расчлняя произведение, надо идти путём постепенного дробления осознанного в целом текста, а не путём соединения мелких единиц в крупные, дабы не утратить целостность» (Г. Артоболевский).

Логическая перспектива – это перспектива передаваемой мысли. Но любое произведение искусства, если говорить об актёрах и чтецах, не может быть таковым без **видения, общения, отношения** к действующим лицам и зрителям, **активного словесного действия, эмоциональной наполненности** исполнителя, его **фантазии** и до определённой степени - **присвоения текста**. На сцене, на эстраде и на трибуне должен находиться живой человек и звучать живая осмысленная речь, воздействующая на слушателя.

Список рекомендуемой литературы

1. Блинов И. Я. Выразительное чтение и культура устной речи. М., 1946.
2. Калинина Н. И. Логично мыслить – логично говорить. М., 2008.
3. Культура сценической речи: Сб. ст. / Под ред. И. П. Козляниновой. М., 1979.
4. Петрова Л. А. О звучащем слове. М., 1985.
5. Сценическая речь: Учебник / Под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой. М.: ГИТИС, 2014.

Денисенко Д. А.

Коррекция звуков устной речи («Р», «Рь») у взрослых.

Методическая разработка

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

«... я понял, что многие из прежних моих приёмов игры или недостатков – напряжение тела, отсутствие выдержки, наигрыш, условности, тик, трюки, голосовые фиоритуры, актёрский пафос—появляются очень часто потому, что я не владею речью, которая одна может дать то,

что мне нужно, и выразить то, что живёт внутри. Почувствовать так ярко на самом себе настоящее значение в нашем искусстве красивой и благородной речи как одного из могучих средств сценического выражения и воздействия, я в первую минуту возрадовался. Но когда я попробовал облагородить свою речь, я понял и испугался вставшей передо мной проблемой. Вот когда я до конца понял, что мы не только на сцене, но и в жизни говорим, пошло и безграмотно; что уметь просто и красиво говорить—целая наука, у которой должны быть свои законы».

К.С.Станиславский «Моя жизнь в искусстве»

Введение: экскурс в историю

Греки и римляне, у которых публичное слово играло важную общественную роль, и обучение изящной речи входило в круг предметов общего образования, уже имели понятие о многих расстройствах речи, выразилось это в большом количестве терминов, употребляемых для их обозначения.

Можно сказать, что учение о болезнях речи у древних получило впервые научную разработку у Галена.

Клавдий Гален (ок.130-200гг.)—древнеримский врач и естествоиспытатель. После Гиппократы был самым крупным теоретиком античной медицины. Гален описал механизм дыхания и разделял расстройства речи и голоса. Он писал, что образование звуков речи производится языком при участии зубов, губ и носовых отверстий.

В Европейской средневековой литературе встречаются только упоминания о болезнях речи и о способах их лечения.

Учения Галена сохраняло свою силу вплоть до 19века. Классическая медицина, а за нею и средневековье, видела причину болезней речи то в поражении мозга, то в анатомических расстройствах артикуляторных органов и т.д.

А как же обстояло дело с речью на Руси?

До наших времён почти не сохранились литературные памятники о представлениях древних славян о речевых расстройствах и приёмах их устранения.

В древнерусском языке существует целый ряд названий, характеризующих недостатки речи:

- языкоболезние
- гугнивый
- травливый
- момлет
- заякливый
- немый

Тем самым, мы обнаруживаем, что древние славяне всё же различали: недостатки речи и слуха, звукопроизношения и голоса. Так же древние славяне понимали речевые дефекты как болезнь, недуг, изуроченье.

Существует большое количество лечебников-травников, в которых есть многочисленные указания, как следует лечить расстройства слуха, голоса и т.п.

Таким образом, речевые расстройства и методы их преодоления имеют на Руси глубокие корни и своеобразный характер, тесно связанные с социально-экономическим и политическим укладом древних славян.

В.И.Селивёрстов

«Первые сведения о речевых расстройствах и приёмах их преодоления»

К содержанию

Логопедия (греч. Логос-слово, пайдео-воспитывать). Наука о нарушениях речи, о методах их предупреждения, выявления и устранения средствами специального обучения и воспитания. Логопедия изучает причины, механизмы, симптоматику, течение, структуру нарушений речевой деятельности, систему коррекционного воздействия.

– Теоретический аспект—изучение речевых расстройств и разработка научно обоснованных методов их профилактики, выявления и преодоления.

– Практический аспект—профилактика, выявление и устранение речевых нарушений.

К числу индивидуальных дикционных недостатков относится неправильность произношения отдельных гласных и согласных звуков или их сочетаний.

Дикция - произношение, степень отчётливости в произношении слов и слогов в речи.

Такого рода дефекты исправимы, если только они не вызваны серьёзными недостатками строения речевого аппарата.

Приходится иногда преодолевать недостатки произношения, заключающиеся в излишней жесткости и чеканности, либо, расплывчатости и вялости речи. Задача упражнений по дикции не только в достижении ясности и внятности речи, но и естественности красоты звучания.

Нарушения звукопроизношения

Эти нарушения обозначаются термином «дислалия».

Дислалия - это нарушение звукопроизношения при нормальном слухе и сохранной иннервации речевого аппарата.

Среди нарушений произносительной стороны речи наиболее распространенными являются избирательные нарушения в ее звуковом оформлении при нормальном функционировании всех остальных операций высказывания. Эти нарушения проявляются в дефектах воспроизведения звуков речи: искаженном (ненормативном) их произнесении, заменах одних звуков другими, в их пропусках. Основной целью логопедического воздействия при дислалии является формирование умений и навыков правильного воспроизведения звуков речи. Чтобы правильно воспроизводить их, нужно уметь узнавать звуки речи и не смешивать их в восприятии (т.е. отличать один звук от другого по акустическим признакам); отличать нормированное произнесение звука от ненормированного; осуществлять слуховой контроль за собственным произнесением и оценивать качество воспроизводимых в собственной речи звуков; принимать необходимые артикуляторные позиции, обеспечивающие нормированный акустический эффект звука; варьировать артикуляционные уклады звуков в зависимости от их сочетаемости с другими звуками в потоке речи; безошибочно использовать звук во всех видах речи.

Существует несколько этапов овладения правильным произношением любого звука:

1. Подготовительный.

На этом этапе формируются недостающие движения органов артикуляции, вносится коррекция в неправильно сформированное движение. Перед началом непосредственной работы над звуком необходимо проведение артикуляционных упражнений.

Артикуляция - деятельность речевых органов, связанная с произнесением звуков речи и различных их компонентов, составляющих слоги, слова.

Виды артикуляционных упражнений

Упражнения для губ:

- углы рта слегка оттянуты, видны передние зубы, объем движения, как при артикуляции звука И;
- губы нейтральны, как при произнесении А;
- губы округлены, как при О;
- губы округлены, как при У;
- чередование движений от А к И, от А к У и обратно;
- плавный переход от И к А, от А к О, от О к У и обратно;

К содержанию

- артикулирование ряда с плавным переходом: И — Э — А—О — У — Ы

Упражнения для языка:

- Кончик языка упереть в нижние резцы при оттянутых углах рта. Спинка языка выгнута в направлении к верхним резцам.
- Углы губ растянуты. Боковые края языка подняты, образуется круглая щель, необходимая для произнесения свистящих звуков. Язык приобретает форму желобка. Чтобы облегчить выполнение упражнения, можно высунуть распластанный язык между зубами, после чего округлить губы и таким образом загнуть боковые края языка.
- Язык поднят к альвеолам, боковые края прижаты к верхним зубам. Язык как бы присасывается к верхней челюсти.
- Последовательное чередование верхних и нижних положений языка: язык поднимается, плотно прижимается (присасывается) к верхней челюсти, вслед за этим резко отводится в нижнее положение. В момент отрыва языка издается щелкающее звучание. Нижняя челюсть должна быть опущена и неподвижна.
- Кончик и передняя часть спинки языка подняты к альвеолам (язык «чашечкой»). Упражнение предназначено для произнесения звуков, при артикулировании которых средняя часть спинки языка прогибается, а передняя часть и корень языка слегка подняты.
- Ритмичные движения языка влево-вправо, кончик языка касается альвеол или проходит по границе между верхними резцами и альвеолами.
- Совместные движения языка и губ: кончик языка упирается в нижние резцы, губы осуществляют плавный переход от одной артикуляционной позы к другой, зубы слегка раздвинуты.

2. Этап формирования первичных произносительных умений и навыков

Его цель заключается в том, чтобы сформировать первоначальные умения правильного произнесения звука на специально подобранном речевом материале. Постановка звука может быть достигнута применением следующих способов:

- по подражанию (имитативный). Он основан на сознательных попытках найти артикуляцию, позволяющую произнести неискаженный звук. При этом используются акустические опоры, зрительные, тактильные и мышечные ощущения. Можно воспользоваться приемом постепенного «нащупывания» правильной артикуляции. Поиск часто приводит к положительным результатам при постановке шипящих звуков, парных звонких, а также парных мягких. Некоторые звуки, например Р, РЬ, Л, Ч, Ц, К, Г,Х, более успешно ставятся другими способами;
- с механической помощью. Этот способ основан на внешнем, механическом воздействии на органы артикуляции специальными зондами или шпателями. При произнесении звука при помощи зонда несколько меняется его артикуляционный уклад. В результате получается другой звук: например, вы произносите несколько раз слог СА, в это время шпатель помещается под язык и слегка приподнимается в направлении альвеол. Слышится шипящий, а не свистящий звук (ША вместо СА).

После длительных тренировок необходимая поза принимается без механической помощи;

- смешанный. Он основывается на совмещении двух предыдущих. Ведущую роль в нем играет подражание и объяснение. Механическая помощь применяется в дополнение.

За постановкой звука следует процесс его автоматизации. Он заключается в тренировочных упражнениях со специально подобранными словами, расположенными в таком порядке, что трудность при произнесении поставленного звука возрастает.

3. Этап формирования коммуникативных умений и навыков.

Его цель — сформировать умения и навыки безошибочного употребления звуков

К содержанию

речи во всех ситуациях общения. Здесь широко используются тексты, а не отдельные слова, применяются различные формы и виды речи, используются творческие упражнения, подбирается материал, насыщенный теми или иными звуками.

Звуки «Р, РЬ»

Уклад органов артикуляции: Губы разомкнуты и принимают положение следующего гласного звука, расстояние между зубами 4—5 мм. Кончик языка поднимается к основанию верхних зубов. Он напряжен и вибрирует в проходящей воздушной струе. Переднесредняя часть спинки языка прогибается. Задняя часть языка отодвинута назад и слегка поднимается к мягкому небу. Боковые края языка прижаты к верхним коренным зубам, голосовыдыхательная струя проходит посередине. Мягкое небо поднято и закрывает проход в нос, голосовые складки колеблются, производя голос.

Мягкий звук Р отличается от твердого тем, что при его артикулировании средняя часть спинки языка поднимается к твердому небу (примерно как при гласном И), кончик языка находится несколько ниже, чем при Р, задняя часть спинки языка вместе с корнем продвинута вперед.

Приемы постановки звука

1. Протяжно произносить звук Ж без округления губ и с перемещением переднего края языка несколько вперед, к деснам передних зубов или альвеолам. При этом звук произносится со значительным напором воздуха при минимальной щели между передним краем языка и деснами. В это время под язык вводите шпатель. Прикасаясь к нижней поверхности передней части языка, быстрыми движениями шпателя вправо и влево вызовите колебания языка. Во время тренировок выдыхаемая струя должна быть сильной. В результате получается изолированный раскатистый звук Р.
2. Наиболее эффективным является прием постановки Р от слогового сочетания ЗА с несколько удлинненным произнесением З: ЗЗЗА. При этом язык должен находиться у альвеол, рот приоткрыт. Во время произнесения введите под язык шпатель и проводите быстрые движения из стороны в сторону. В момент возникающей вибрации слышится достаточно чистый звук Р, нормальной протяженности, без избыточного раската. При этом способе постановки сразу получается слог (РА).
При постановке мягкого Р применяется тот же прием, но с помощью слога ЗИ.
3. Выработка Р проторного (без вибрации кончика языка). Произносить с указанной выше артикуляцией звук з, что напоминает звук р, но без вибрации кончика языка. Если вместо р будет слышаться звук ж, надо подвинуть язык ближе к зубам. Слегка усиливая воздушную струю, присоединяя звук а, мы слышим слог ра. С другими гласными получаются звукосочетания ры, ро, ру. Такая подготовка постепенно и прочно закрепляет правильную артикуляцию, но без вибрации кончика языка. Полученный звук р называется проторным. Далее следует приступить к выработке раскатистого звука р.
4. Открыть рот, на одном выдохе длительно произносить звук Д или чередовать произнесение Т и Д (ДДД, ДДД или ТДД, ТДД), в быстром темпе, ритмично. При этом язык должен смыкаться не с резцами, а с деснами верхних резцов или с альвеолами. При многократном произнесении серий звуков Т и Д сильно подуть на кончик языка, при этом возникает вибрация.

Упражнение 1

Произнесите слоги, выделяя звук Р:

Образец: тр—а, тр—о, тр—у, тр—ы.

Тра — тро тра — тру тры — тра тро — тру

Тро — тры тру — тры тру — тро тры — тро

К содержанию

Произнесите обратные слоги:

Образец: а — тр—, о — тр—, у — тр—, ы — тр—.

Атр — отр — утр ытр — атр — отр
Отр — ытр — утр атр — утр — ытр
Ятр — ётр — ютр ютр — ётр — ятр
Итр — етр — ятр етр — итр — ютр
Етр — етр — ятр итр — ютр — етр

Произнесите цепочку слов:

Тры — трэ — тра — тро — тру — тры
Дры — дрэ — дра — дро — дру — дры
Тры — дры трэ — дрэ тра — дра
Тро — дро тру — дру тры — дры
Драм — трам дром — тром друм — трум
Дрым — трым дрэм — трэм драм — трам

Упражнение 2

Произнесите слова с прямыми слогами ТР:

а) с ударением на слоге.

Образец: тр—ал, те-тр—адь.

Травы, трап, трасса, травка, матрац, тетрадь, трос, тройка, тропик, трогать, матрос, метро, ситро, патрон, труд, трубка, трусики, трудный, ватрушка, петрушка, отрывок, осетры.

б) без ударения на слоге.

Образец: тр—ава, хи-тр—ость, о-тр—уби.

Трава, трамвай, трамплин, траншея, утро, тропа, Трофим, хитрость, тростник, труба, трусы, отруби, гетры, метры, хитрый, осмотры, театры, отрывать.

в) со стечением согласных в слоге.

Образец: завтр—а, стр—уна.

Завтра, завтрак, острая, быстрая, страх, страус, стража, страна, штраф, страница, строка, строгать, стройка, втроем, быстро, струя, струна, стружка, острый, пестрый, центры, костры, министры.

Упражнение 3

Произнесите слова с обратными слогами ТР:

Образец: те-атр—.

Театр, педиатр, Петр, осетр, фетр, центр, метр, литр, министр, осмотр.

Упражнение 4

Произнесите слова с прямыми слогами ДР:

а) с ударением на слоге.

Образец: др—анка, ква-др—ат.

Драп, dranka, драка, квадрат, дрозд, ядро, ведро, бедро, подросток, друг, вдруг, дружный, подруга.

К содержанию

б) без ударения на слоге.

Образец: др—угой, эска-др—а.

Пудра, выдра, ведра, драчун, эскадра, дрова, дрозды, бодрость, мудрость, дрожать, другой, дружина, друзья, кадры, кедр, щедрый.

Упражнение 5

Прочитайте предложение.

Образец: На тр—аве др—ова. Мы уезжаем завтр—а.

У Петра много друзей. На траве не видно тропки. Отец потрошил осетра. В трамвае сидят трое. У девочки пестрые гетры. Трамвай везет нас по центру. Завтра мы идем в театр. Матросы тянут трос. Трофим где-то на стройке. Один за другим матросы идут по трапу. Подросток с трудом несет ведро с водой. У метро кинотеатр.

Произнесение твердого звука Р в обратных слогах

Упражнение 1

Ар — ор — ур — ыр ыр — ур — ор — ар

Ер — ир — юр — яр ар — яр — ор — ёр

Ьр — ир — яр — ар ер — ор — юр — ур

Ер — ор — ур — яр ёр — ер — ир — юр

Упражнение 2

Читайте слова, выделяя Р.

Вар, дар, жар, пар, самовар, пожар, армия, бархат, карта, марка, арбуз, артист, повар, сахар, карман, картон, борщ, двор, корм, норка, форма, горный, тормоз, форточка, мотор, мухомор.

Шнур, урна, бурка, куртка, шкурка, дежурный, пурга, огурцы, шнурки.

Ядро, доярка, ерш, бобер, актер, ковер, боксер, монтер.

Юрта, юркий, верх, герб, серп, беркут.

Мир, кефир, мундир, бирка, кирка, кирпич, червяк, чердак, чернила, зерно, перчатки.

Упражнение 3

Федор метет двор. Егор чистит ковер. В корзине арбузы. В комнате яркий абажур. Насыпь сахар в кефир. В сумке огурцы и помидоры. Зернистый снег темнеет в марте.

Произнесение твердого звука Р в прямых слогах

Упражнение 1

Ра — ро — ру — ры

Ро — ры — ру — ра

Ра — ру — ро — ры

Ру — ры — ра — ро

Пры — прэ — пра — про — пру — пры

Бры — брэ — бра — бро — бру — бры

Пры — бры прэ — брэ пра — бра

Про — бро пру — бру пры — бры

Брам — прам бром — пром брум — прум

Брым — прым брэм — прэм брам — прам

Далее вместо П/Б ставьте звуки: Ф/В, К/Г, Ш/Ж и читайте новые цепочки слогов.

Упражнение 2

К содержанию

Читайте слова, выделяя звук Р.

Рак, гора, дыра, жара, детвора, буран, гараж, баранка, радуга, ураган, барабан, расческа.

Рот, Рома, роща, роза, мороз, коробка, макароны, родина, ров.

Руки, русский, Маруся, орудие, кукуруза, парус, рукав, рубить, рубанок, ручей.

Рынок, рыхлый, дары, горы, куры, норы, перышко, рыбаки.

Брат, враг, врач, грамота, гранит, граната, графин.

Брови, вроде, грохот, громко, крот, кровь, провод.

Груша, груды, грудь, кругом, крупный, пруд, фрукты.

Брынза, крыса, крыша, Крым, прыжок.

Простор, размер, разговор, раствор, квартира, мрамор, аэродром, дроворуб, литература, разгружать.

Упражнение 3

Спрягайте глаголы, выделяя звук Р.

Бросать, рвать, играть, красить, держать, дружить, поздравлять, пробовать, радоваться, продавать, открывать, выигрывать, возвращаться, убирать, кормить, загорать, отправляться, разговаривать, раскручивать, рассматривать, прикрывать.

Произнесение мягкого звука Р

Упражнение 1

Арь — орь — урь арь — ырь — орь

Орь — ырь — арь урь — орь — ярь

Ерь — юрь — ирь ерь — юрь — ирь

Ирь — ярь — орь юрь — урь — ерь

Упражнение 2

Букварь, дикарь, сухарь, фонарь, январь, календарь, пекарь, пахарь, писарь, токарь, слесарь.

Корь, якорь, зорька, горький, пузырь, богатырь, дверь, перья, серьги, Сибирь, снегирь.

Упражнение 3

Ря — ре — рю ри — ре — ря

Ре — ри — рю ре — ря — ри

Рю — ре — ря ре — ри — ре

Три — тре — тря — трё — трю — три

Дри — дре — дря — дрё — дрю — дри

Дрим — трим дрем — трем дрям — трям

Дрём — трём дрюм — трюм дрим — трим

Три — дри тре — дре тря — дря

Трё — дрё трю — дрю тре — дре

Итьрь — ытьрь — утьрь — этьрь — отьрь — атьрь

Идрь — ыдрь — удрь — эдрь — одрь — адрь

Упражнение 4

Ряд, рябь, заря, моря, нырять, наряд, моряк, зарядка, рябчик, порядок.

Буря, гирия, парят, варят, рябина, Боря, Варя.

Прямо, зря, пряжка, грядка, тряпка, грязный, прялка, пряник, прятать, крикать.

Рис, ирис, Борис, дарить, сорить, говорить, турист, сухари, пескари, фонари, снегири.

Двери, звери, шарик, варит, курица, пахари, пекари, коридор, топорик, фонарик, рисунок.

К содержанию

Грива, крик, гриб, зрители, пристань, привет, природа, приманка, трикотаж.
Речь, репа, орех, рейка, речка, ребус, огурец, сирень, варенье, оперенье, черешня.
Крем, время, грелка, гречка, кресло, стремя, гребень.
Орел, сережки, веревка, черемуха.
Урюк, рюмка, дарю, горю, говорю.
Бирюза, рюкзак, жарю, спорю.

Упражнение 5

Спрягайте глаголы, выделяя Р.

Варить, спорить, терять, кричать, брать, говорить, дарить, повторять, предлагать, переписывать, передавать, прибавлять, приводить, присылать, приносить, приглашать, приезжать, разрезать, переговариваться, ремонтировать, разрешать, прерывать, проверять, перекручивать, переворачивать.

Упражнение 6

У Бори фонарик. Лариса режет редиску. Эта дверь скрипит. Римма варит варенье. Рита принесла грецкие орехи. На берегу реки пристань. На реке ныряют и загорают ребята. В мае цветут сирень и черемуха. Рядом с деревней рисовые поля.

Автоматизация и дифференциация звуков Р и Рь.

Упражнение 1

Прочитайте слоги:

ра-ря ру-рю ро-рё ры-ри ря-ра рю-ру рё-ро ри-ры.
арь-ар рарь-ряр ирь-ир рырь-рир орь-ор урь-ур рурь-рюр

Упражнение 2

Прочитайте слова:

рад – ряд	пар – парь
ров – рёв	жар – жарь
рысь – рис	Зара – заря
удар – ударь	Рак - моря

Упражнение 3

Прочитайте скороговорки:

Бобр добр до бобрят. Пекарь Петр пек пирог. Перед коровой короб корок. Три вороны на воротах. Добры бобры идут в боры. На горе Арарат рвала Варвара виноград. На горе, на горке Горько ревет Егорка. У Кондрата куртка коротковата. У редьки и репки корень крепкий. Три дроворуба на трех дворах дрова рубят. Крута гора, В горе – дыра, В дыре – кротовая нора. На дворе – трава, На траве – дрова.	Крута гора, В горе – дыра, В дыре – кротовая нора. На дворе – трава, На траве – дрова. Не руби дрова на траве двора! Обрадован баран – У барана – барабан, И баран в барабан барабанит, Барабанит баран в барабан. Сыворотка из-под простокваши. У барана рога Скручены-перекручены, Верчены-переверчены. В печурке – три чурки, Три гуся, три утки. Во дворе - горка,
---	--

К содержанию

Не руби дрова на траве двора! Обрадован баран – У барана – барабан, И баран в барабан барабанит, Барабанит баран в барабан. Сыворотка из-под простокваши. Архип осип, Осип охрип. Осип осип, Архип охрип. Наши покупки - крупы да крупки. По двору, подворью – В добром здоровье. Привез Пров Егору Во двор дров гору. Рубят дроворубы Сыры дубы на срубы. С другом дружи, а другому не груби. Сыпь песочек в черненький черепочек. Тары-бары, растабары! У Варвары куры стары! Торопке порка не впрок, Торопке коврижка впрок.	Под горой- норка. В этой норке Крот стережет корку. Идут бобры во сыры боры. Наш чеботарь Всем чеботарям чеботарь. Никому нашего чеботаря Не перечеботарить. - Расскажите про покупки. - Про какие про покупки? - Про покупки, про покупки, Про покупочки мои! Скажет друг дружке, А дружка – подружке, А подружка – борову, А боров - всему городу. У бобра шапка добра, А у бобрят богаче наряд. Хитрую сороку поймать морока А сорок сорок – сорок морок.
---	--

Упражнение 4

Прочитайте скороговорки:

- В консерватории принято решение подарить виртуозам скрипки работы Страдивари и Гварнери.
- Рыбак быстро греб к берегу.
- Старый баркас скрипит под напором порывистого северного ветра.
- Чайки, предчувствуя приближение шторма, проносятся низко над грохочущим морем.
- Когда просыпаешься с зарей, утренний ветерок приятно бодрит, предвещая хороший, радостный день.
- Проворные ящерицы быстро передвигаются по крутому оврагу в поисках травы.
- Еще много времени оставалось до первых шорохов утра, до первых росинок зари.
- Кругом нас по горизонту везде разбросаны острова.
- На этой равнине стоит старая изба, вся украшенная кружевной резьбой.
- Перебивая друг друга и мешая русскую речь с французской, они стали быстро рассказывать о происшествии.
- Береговой кран выбрасывает на берег накрест перевязанные тюки.
- Прямо навстречу бьет резкий ветер.
- Остроконечные вершины елей зубчатым гребнем резко вырисовываются на фоне зари.
- Праздная жизнь - это преждевременная старость. (Гете.)
- Реки, горы не стареют.
- Жизнь прекрасна энергичною работою, жизнь не бремя, а крылья, творчество и радость. (В. Вересаев.)
- В характере, в манерах, в стиле - во всем самое прекрасное - это простота. (Лонгфелло.)
- Бывает трудно в друга превратить врага. Но просто, друга потеряв, нажать врага.
- Гром не грянет, мужик не перекрестится. Привычка - вторая натура.
- Не разгрызешь ореха, так и не съешь ядра. Ремесло - золотой кормилец.

К содержанию

- Терпенье и труд все перетрут. Другие времена, другие нравы.
- Кто сам врет, другим не верит. Кривы дрова, да прямо горят.
- Предков заветы не развеют ветры. Не мерь других на свой аршин.
- Герой рождается в избе, умирает в борьбе.
- Пока битва впереди, храбрецов хоть пруд пруди.
- Дома крупу не запарит, а у соседей кашу варит.
- Легче с хворобою справиться, чем от привычки избавиться.
- Не верь гречихе в цветку, а верь в закрому.
- Прямые деревья вырубает раньше других.
- И смех и грех.
- Тот, кто упрекает друзей в пустяках, обретает врагов.
- Крепкую дружбу и топором не разрубишь.
- Не всякий, кто в тигровой шкуре, храбрый.
- Как дверь ни открывай, она возвращается к своему порогу.
- Сам пропадай, а товарища выручай. Красна речь поговоркой.
- Кто друг прямой, тот брат родной. Даренному коню в зубы не смотрят.
- Творческая работа - это прекрасный, необычайно тяжелый и изумительно радостный труд. (Островский.)
- Благоразумие - лучшая черта храбрости. (В. Шекспир.)
- Только живой пример воспитывает ребенка, а не слова, пусть самые хорошие, но не подкрепленные делом. (А. Макаренко.)
- Патриот - это человек, служащий родине, а родина - это прежде всего народ. (Н. Чернышевский.)
- Для человека с талантом и любовью к труду не существует преград. (Л. Бетховен.)

Последующая работа над стихами и развернутыми текстами проводится для окончательного закрепления поставленных звуков в подготовленной речи. Рекомендуется стихотворные тексты заучивать наизусть, а прозаические пересказывать своими словами. По аналогии полезно подбирать и отрабатывать самостоятельно стихи и прозу, контролируя себя в правильном произношении поставленных звуков.

Список используемой литературы

1. Большакова С.Е. Речевые нарушения у взрослых и их преодоление: сборник упражнений. ЭКСМО-пресс, 2002
2. Гегелия Н.А. Исправление недостатков произношения у школьников и взрослых: пособие для логопедов — М.: Владос, 2001
3. Дефектология. Словарь-справочник / Под ред. Б.П.Пузанова. - М.1996.
4. Журнал « Дошкольное воспитание» 1999-2000.
5. Селивёрстов В.И. Первые сведения о речевых расстройствах и приёмах их преодоления М. 1983
6. Логопедия. Учебник для Вузов. Под ред. Л.С.Волковой, С.Н.Шаховского. М.1998.
7. Хрестоматия по логопедии /Под ред.Л.С.Волковой, В.И.Селивёрстова. М.1997. 2 тома.

Иванова О.А.

Изучение русского народного календаря на примере традиции астраханских липован Методическая разработка

[К следующей разработке](#)

К предыдущей разработке

К содержанию

Изучение народного календаря в настоящее время как нельзя остро обращает на себя внимание. Люди, должны знать особенности своей традиции, для того чтобы сохранять и тиражировать её. Ведь будущее возможно лишь при наличии прошлого.

Однако, русская традиция достаточно пёстрая и разнообразная в зависимости от места её обитания и уклада жизни людей, которые живут традиционными канонами. Поэтому целесообразнее рассматривать традицию в контексте той или иной региональной и даже узколокальной традиции. Основная **проблема**, на решение которой направлена методическая разработка – это выявление в традиционной культуре липован общенациональных и специфических признаков.

Методическая разработка, составленная преподавателем, разработана с учетом местной локальной традиции астраханских липован и предлагает рассмотреть народный календарь на примере одной традиции Астраханской области.

В разработке последовательно освещаются несколько вопросов:

- Актуальность изучения данной проблематики;
- Новизна заявленной темы;
- История возникновения липован как особой ветви старообрядчества;
- Особенности культуры липован Румынии и Астраханской области;
- Особенности этнографии астраханских липован.

Данная разработка предназначена для преподавателей и студентов средних специальных учебных заведений, а также для всех любителей русской традиционной культуры.

Введение

Русская традиционная культура представляет собой, с одной стороны, целостное историко-культурное явление, а с другой, она содержит в себе множество самобытных культур, обусловленных территориальными, субэтническими, социальными и конфессиональными различиями. В них по-разному сохраняется коллективная народная память, складывается своя система эстетических и художественных ценностей, свой «язык вещей». Среди таких обособленных групп населения малоисследованной является традиционная культура особой ветви русского старообрядчества – липован. Это исчезающая конфессиональная группа (или почти исчезнувшая), поэтому её исследование представляется **актуальным**. В жизни липован события русской истории протекали по-особому, что позволило сохранить липованам некоторые архаичные представления и элементы традиционной культуры, исчезнувшие в других слоях русского крестьянства значительно раньше.

Новизна заявленной темы заключается в том, что к научному анализу привлекаются экспедиционные записи в достаточно полном объёме и рассматриваются в сравнении с записями, произведёнными от липован в Румынии.

Цель работы – выявить местные особенности традиционного календаря липован в Астраханской области.

Объект исследования – традиционная культура липован.

Предмет исследования – традиционные народные праздники и обряды, записанные от липован Астраханской области.

Для реализации разработки по данной теме, необходимо её применение на теоретических занятиях по специальным дисциплинам в средних специальных учебных заведениях регионов, где бытует данная конфессиональная традиция.

Исследование истории и традиционной культуры липован как самостоятельной ветви старообрядчества до 90-х годов XX века отличалось фрагментарностью описаний, пестротой взглядов на историю возникновения. Чаще всего религиозное движение липован рассматривалось не самостоятельно, а в контексте церковного раскола в XVII веке. Известные знатоки религиозного сектанства и старообрядчества доктор исторических наук А.И. Клибанов в книге «Религиозное сектанство в прошлом и настоящем» и философ А.Е. Катунский в книге «Старообрядчество» достаточно подробно

К содержанию

описывают этот период, о реформах Никона, о сложных переселенческих процессах, о гонении на старообрядчество и жестокости его уничтожения [Клибанов; Катунский]. Кроме того, ведущими фактами и источниками информации в написании липованской истории служили не документы, а воспоминания самих липован. Так, например, многие исследователи опираются на воспоминания липованина Василия Александра, обнаруженные в 30-е годы XX века.

Только в конце XX – начале XXI века история липован стала предметом специального рассмотрения. Ведущую роль в этом сыграл А.А. Пригарин – кандидат исторических наук, доцент кафедры археологии и этнологии Украины Одесского государственного университета, который опубликовал около 100 научных работ на эту тему. Кроме того, А.А. Пригарин стал организатором международных конференций, посвященных истории липован, последняя из которых состоялась в сентябре 2011 года. Такие конференции позволили ввести в научный обиход новые факты и документы о расселении липован. Основной научный тезис, разрабатываемый А.А. Пригариным – влияние на липованскую культуру казаков-некрасовцев, селившихся рядом с липованами в Добрудже и Бессарабии [Пригарин 2004, 2005, 2006, 2010].

При описании календарных обрядов, народных песен и песнопений духовного содержания мы берём за основу работы Е.В. Пауновой, посвященные липованам Астраханской области [Паунова 1997, 1998, 2000, 2001, 2002, 2003]. Позже Е.В. Паунова (под новой фамилией Арсланова) опубликовала исследование об обрядах жизненного цикла липован – родильных и похоронных [Арсланова].

Музыкальной культурой липован Придунавья занимаются Н.М. Савельева и И.А. Савельева. Ими опубликованы ряд статей и дисков, подготовленных по материалам экспедиций к румынским липованам в конце XX - начале XXI в.в. При анализе песенной формы «Стрела» румынских и астраханских липован мы использовали сведения из статьи И.А. Савельевой «Календарная традиция русских старообрядческих сёл Румынии» [Савельева 2004].

Большой материал, записанный в 70-е годы XX века от астраханских липован, опубликовал профессор Саратовской консерватории, доктор искусствоведения А.С. Ярешко [Ярешко 2007, 2008]. Свадебный обряд астраханских липован опубликован И.В. Тарасовой [Тарасова 2007].

Для решения поставленных задач были привлечены: исторический и феноменологический методы исследования.

Изучение русского народного календаря на примере традиции астраханских липован

2.1. История липован как особой ветви старообрядчества

Липоване в Румынии

В середине XVII века в России в православной церкви Никон начал её реформирование. Эти реформы сводились к исправлению богослужебных книг, заменой двуперстия трёхперстием, проведению крестных ходов в обратном направлении (против солнца), произнесению возгласа «аллилуйя» трижды (а не дважды как раньше) и другим изменениям. Эти нововведения не каждому стали по душе и вызвали раскол церкви.

Истории церковного раскола посвящено много литературы. В данной работе мы будем опираться на труды исследователей А.Е. Катунского [Катунский], А.И. Клибанова [Клибанов], которые ясно описывают события прошлого времени. Также были использованы статьи Е.В. Арслановой и И.А. Савельевой [Арсланова; Савельева], в которых исследуется история и культура особого направления в старообрядчестве – липован.

Итак, в ходе реформ патриарха Никона, начинающихся с его восхождения на патриарший престол в 1653 году, церковь разделилась на два лагеря: – никонианцев и их противников - приверженцев Аввакума (протопопа Казанского собора). Как известно, и те, и другие относили себя к православным христианам, и при этом каждая из

К содержанию

противоборствующих сторон объявляла себя истинно верующими. А.Е. Катунский отмечает, что Никон и его сторонники считали себя истинными православными на основании того, что они освободили вероучение от искажений и приблизили его к византийскому источнику. Аввакум и его единомышленники также считали себя истинно верующими на основании своей преданности решениям Стоглавого собора 1551 года, узаконившего «истинно русский» православный культ, сохранившийся до реформы Никона [Катунский, с. 20].

Тех, кто не принял церковные реформы, стали называть старообрядцами. В 60-е годы XVII века начинается гонение со стороны царских властей на старообрядцев, которые стали искать способы противостояния и объединения, что в то время было трудно осуществить. Вот как описывает этот период А.Е. Катунский: «Когда же раскол стал совершившимся фактом, а соборы 1666 и 1667 годов официально «отсекли» старообрядчество от русской православной церкви, перед старообрядцами встал вопрос о собственной церковной организации. У старообрядцев не было никакого руководящего центра. Не осталось в их среде ни одного епископа: одни из них к этому времени умерли или, в конце концов, приняли церковную реформу; другие были заточены в тюрьмы или казнены. Следовательно, образовывать иерархию было некому. Некому было и вводить сан новых служителей культа, т.е. пополнять состав священников. В результате в разных районах России в конце XVII – начале XVIII века стали возникать местные обособленные объединения (согласия) старообрядцев, существенно отличавшихся друг от друга» [Катунский, с. 29-30].

Духовными центрами старообрядчества оставались некоторые монастыри и скиты, где у старообрядцев была возможность осуществлять духовную деятельность. Среди тех монастырей, которые прославились своей церковной деятельностью по поддержанию «старой веры», обратим внимание на Ветковский центр, поскольку именно он имеет прямое отношение к истории липован.

Село Ветка (сейчас это город в Гомельской области Белоруссии) было основано в 1685 году беженцами-староверами из центральной России. В то время эта территория находилась во владениях Польши, и местные власти позволили старообрядцам исповедовать свою веру. Это было самым важным и основным преимуществом этих мест. Но как только в 1735 году при Анне Иоанновне Польское королевство ослабло, а влияние России усилилось, была совершена первая «выгонка» с Ветки. Вторая «выгонка» была осуществлена при Екатерине II в 1761 году, после которой ветковский старообрядческий центр перестал существовать.

Среди тех старообрядцев, кто в конце XVII века ушел с Ветки были и липоване. Они ушли на границу с Османской империей и сохранили в коллективной памяти предания об этом периоде. Вот как об этом сообщает И.А. Савельева: «По сведениям из русских и турецких исторических документов, а также по устным преданиям липован, большая часть старообрядцев из Стародубских слобод и с «острова Ветка» ещё в конце XVII века с семьями двинулась на границу с Османской империей. Кроме придунайских земель, её территории включали в себя часть земель нынешней Украины (Черновицкую область) всю Молдову и Румынию, простирались далеко за Дунай...» [Савельева 2006, с. 4].

В настоящее время нет точных сведений о первых старообрядческих поселенцах в Молдовии, относящихся в то время к Османской империи и где предположительно сформировалось направление старообрядцев-липован. Термин «липоване» возникает впервые в документах в 1730 г., где упоминается липованская колония на землях монастыря Миток-Драгомирна под названием Соколинцы (позднее - Липовени) [<http://www.proza.ru/2008/11/16/608>]. Однако население липованской общины во время русско-турецкой войны 1768-1774 гг. покидает Соколинцы, часть уходит в Молдову, другая часть уходит в горы и поселяется в селе Ступка, а в 1777 году часть липован возвращается в Соколинцы.

К содержанию

В 1783 году власти сообщают липованам об особых привилегиях: совершенно свободном отправлении религиозных действий им, их детям и потомкам, вместе с духовенством, освобождением от всяких сборов и податей на протяжении 20 лет со времени поселения, а также освобождение от военной службы. Эти привилегии привлекли и других старообрядцев, которые в дальнейшем стали поселяться рядом с липованами.

В свою очередь, липоване стали расселяться и в других районах Украины, Бессарабии, южной Молдове. Они основали множество сел и монастырей. Часть липован осела на исторической территории Добруджа, за которую вели территориальные споры Российская и Османская империи, Болгария и Румыния. В конце концов, в 1878 году эти земли отошли к государству Румыния. Липоване, проживающие на этих землях, как раз и стали переселенцами в Астраханскую область России в 1947 году.

Липоване с момента возникновения своей общины, относились как к поповскому, так и беспоповскому согласию. Однако большинство из них всё же относилось к «попёжникам» (то есть поповцам), в том числе и добруджинские. Духовным центром липован-поповцев стал монастырь в селе Белая Криница (сейчас это село находится в Черновицкой области Украины). В качестве зарубежного центра старообрядчества Белая Криница была признана в 1832 году.

В 1846 году в Белокриницком монастыре (на территории Австрийской империи) митрополитом зарубежной старообрядческой церкви стал босно-сараевский митрополит Амвросий. С течением времени Белокриницкое согласие стало главным течением поповщины, а его иерархия – крупнейшей в старообрядчестве. Вот что говорит по этому поводу И. А. Савельева: «Начиная с 1843 года дунайские старообрядцы предпринимали неоднократные попытки создать свою, независимую от никонианской церкви трёхчинную иерархию, при которой у них был бы свой митрополит. И только 14-я по счёту увенчалась успехом. Делегация старообрядческих старейшин из Добруджи убедила митрополита босно-сараевского Амвросия принять старообрядчество. Для постоянного места его пребывания был избран духовный центр буковинских староверов – монастырь в селе Белая Криница. Таким образом, в 1846 году большинством жителей липованских сёл дельты Дуная и Добруджи была принята Белокриницкая иерархия, как прямая приемница Ветковской. Принявшие её стали называть себя «попёжниками» (поповцами). Как мы видим в Украине, Бессарабии и южной Молдове старообрядцы основали множество сёл и монастырей. Значительная часть переселенцев переправилась через Дунай и осела в его дельте, в южной Молдове (по реке Прут) и в области Добруджа. С 1878 г. эти земли вошли в состав территории государства Румыния». До 90-х годов XX века в придунайских сёлах ещё оставалась небольшая часть беспоповцев, главами общин которых являлись духовные наставники из числа самих липован. Но в 1992 году и они в подавляющем большинстве приняли вновь созданную уже российскими старообрядцами Новозыбковскую иерархию [Савельева 2006, с. 4-6].

В настоящее время деятельность белокриницкого старообрядческого центра практически прекращена [<http://www.rpsc.org.ua/>].

Поселившиеся в 1947 году в Астраханской области липоване – старообрядцы Белокриницкого согласия, прибывшие из двух сёл Румынии: Камень (Каменка) округа г. Тульча на Дунае и Сарикёй, расположенном в Добруджи.

Село Сарикёй – одно из крупнейших сёл Добруджи. Территориально оно относится к округу (области) г. Тульча. Официально русская община с церковью была зарегистрирована в Сарикёй только в 1707 г. Ранее это село было одним из многих татарских поселений около турецкой крепости Баба (Бабадаг). После присоединения территории Добруджа к королевству Румыния (1878 г.) всё мусульманское (турецкое) население ушло из села. В селе осталось 442 семьи только русских старообрядцев.

Заметную роль в истории села сыграли казаки-некрасовцы, поселившиеся здесь с 1741 года. Вот как описывает это И.А. Савельева: «После разгрома восстания донских казаков под предводительством Кондрата Булавина (1708 г.) атаман Игнат Некрасов увёл

К содержанию

на Кубань 15 тысяч казаков с семьями (65-70 тысяч человек). В последствии многие из них «морем» (как гласит легенда) переехали в Добруджу. Здесь они основали село Дунавец и подселились к липованам в Сарикёй. С этого времени более чем на сто лет село стало укреплённым городком – столицей задунайской казачьей некрасовской республики. Здесь собирался казачий Круг, находилась ставка атамана, школа и церковь, «скит» (келья) для престарелых. Именно некрасовцы явились в 1846 году инициаторами принятия Белокриницкой церковной иерархии. Даже старообрядцы не казачьего сословия предпочитали решать судебные тяжбы на Кругу, а не у турецких судей. Казаки-некрасовцы прожили в Сарикёе более ста лет и участвовали в русско-турецкой войне, поскольку формально находились на службе у турецкого султана. Сарикёй несколько раз был сожжён, но восстанавливался.

Село Камень (Каркалиу) было основано в конце XVII – начале XVIII века. Первоначально это было мусульманское поселение рядом с каменной горой. Название это переводится с татарского языка как «Чёрный камень». В конце XVII века в Камне было 170 семей русских старообрядцев. После 1878 года Камень стал также полностью русским старообрядческим селом. После ухода некрасовцев село несколько раз пополнялось новыми переселенцами из России и стало целиком липованским. В XX века из сёл Камень и Сарикёй было три репатриации в Россию (1905, 1915, 1947 гг.) – в Краснодарский край и Астраханскую область (дельта Волги)» [Савельева 2006, с. 7-11].

Прозвище «липоване» указывает скорее на этническую принадлежность: так называли и называют в Румынии всех русских, хотя среди них могли быть католики, а в рядах истинных старообрядцев были как поповцы, так и беспоповцы. В настоящее время русских старообрядцев в Румынии насчитывается около ста тысяч человек . [http://aleko.starobrad.info/2008/01/11/starovery-bezporovcy-bridunavya/].

У самих же старообрядцев-липован есть своё мнение о происхождении их названия. Исследователь культуры румынских липован И.А. Савельева отмечает следующее: «Все старообрядцы, проживающие в настоящее время в Румынии, называют себя липованами. Одни объясняют, что это – самоназвание от первого основанного в Румынии села Липовень (Соколинцы), другие, что это прозвище, данное им украинцами, жившими по соседству.

А вот, например, что говорили о себе астраханские липоване в 1997 году (запись фольклориста Е. В. Пауновой). Пётр Прокопиевич Головёнков: *«Предки наши посялились между лип – за то липованами и назвали»*. По другой версии название «липоване» связано с липовой рощей, которую старообрядцы выбрали в качестве места поклонения Богу. Сазон Васильевич Бужоров: *«Там молиться негде было, оне и стали молиться между липами»* [Паунова 1998, с. 41].

В 2010 году (запись ВГАИ) от информантов села Успех мы получаем следующие сведения о происхождении названия «липоване». Бужорова Васса Ивановна: *«Мы так думаем, што липоване нас назвали, што там, где селились предки нынешних липован, липавый лес, сказали как с липавцыв пришли³ ...»*

Липоване в Астраханской области.

Итак, в 1947 году постановлением Совета Министров СССР были утверждены списки русских репатриантов, *«а в сентябре 332 семьи из придунайских сёл Сарикёй и Каркалиу прощались с румынской землёй, отправляясь в неизвестное, называемое Родиной»* [Паунова 1998, с. 41].

Репатрианты самостоятельно выбрали место своего проживания в России. Выбор пал на Астраханскую область, поскольку, проживание на этой территории позволяло продолжать заниматься рыболовством – одним из основных занятий липован. *«Мы приехали в сорок седьмом гаду сюда. Эта приехал туда (в Румынию) консул с Масквы и начал всех спрашивать, кто хочет в Россию... А папа у нас два раза в России был и всё*

³ КНМ ВГАИ Инв. № 2001/11

К содержанию

время в Астрахани. И я, гаварит, паеду только в Астрахань... Он скока рас тут приизжал, о-о, скока тут рыбы была... Мы кагда приехали, пайдём купаца, а у нас тут щуки на нагам прыгают»⁴.

В Астраханской области старообрядцам были предложены заведомо неудобные места для проживания. Первое – в Камызякском районе бывший посёлок Корейский и второе – в Харабалинском районе бывшее село Тюменевка, которые находились на расстоянии триста километров друг от друга. Удержать общинный уклад между группами липован было уже невозможно. Прибывшая из Румынии община, была вынуждена разделиться приблизительно поровну: 150 семей стали населять Камызякский район, а остальные – в Харабалинском районе.

В первый же год проживания на родине липованам пришлось нелегко справляться со всеми выпавшими на их долю испытаниями. Селиться репатриантам пришлось в бараках, (в степи, в нескольких километрах от населенного пункта, где незадолго до этого жили корейцы. Каждой семье выделяли комнату (14 кв.м). Если семья большая (9 человек), то давали две комнатки. Вот как об этом рассказывает Феодосия Липатовна Мартынова из камызякского района, 1938 г.р.: *«Приехали у нас две каровы была. А приехали в разбитые карыта, ни акон, ни двирей. Карейцы были там. Ни сена каровам... В октябре приехали, холод, мароз... в одну комнату нас насиляли двух-трёх семей...»⁵.*

Некоторым семьям не под силу были такие испытания и они покинули эти земли в поисках лучших условий для жизни. В результате из 150 семей в селе осталось около 70. Переселенцы вспоминают: *«Перезимовали как – да помилуй Бог. А потом на лето кто куды побегли, кто в Ставропольский край, кто в Молдавию, у кого терпенья было – тот остался»* [Паунова 1998, с. 41]. Спасли липован от неминуемой гибели те вещи, которые они привезли с собой из Румынии. Везли с собой и коров, и оконные рамы. Васса Ивановна Бужорова 1937 г.р. рассказывает: *«Нам разрешили весть доски, мы хатели новый дом там строить – мы акошки, двери всё привезли аттуда. Разрешили лашадёй, каров весть. ... Ну и мы кинулись семей шесть баню в апцака скарей делать... Карейцы уехали, а те дома, которые после них остались эти уваринские (т.е. жители соседнего села – О.И.) всё разламали: палы навыврвали, у каво паталки были – паталки навыврвали, окна пазабрали, двери, астались только саманные стены...харашио вот мы сваи привязли...»⁶*

Липоване заново построили себе сёла и дали им названия «Успех» в Камызякском районе и «Речное» в Харабалинском районе.

Вернуться на родину хотели все старообрядцы Румынии, но отважились лишь немногие. Отправляясь на родину, липоване прощались со своими родными. Между ними была договорённость, если на новом месте проживания будут хорошие условия для жизни, то в письме липоване нарисуют лилию, а если нет – гроб. Таким образом, лилии не рисовал никто. О своем приезде на пустое, заброшенное место жители села Успех говорят так: *«Бог покравил нас, святые там остались, а нас сюда приперло, грешные наверно. Побрасали родителей, детей, маток, поразлучились, ды приехали»⁷...».*

«Сначала как нам была трудна – эта даже не передать. Вот на што я десить лет (была ещё ребёнком), я так плакала, а атец аш пачирнел ат таски. Мать плачит: куда ты миня завёс. А мать адна приехала, у ней там читьри сястры асталысь, два брата, мать асталысь, дедушку мы пахаранили – там ещё были. А ана адна приехала. Нам же сказали, што ищё приедут, и астальныи приедуть, и вот мы паехали»⁸.

В последующие годы пребывания на родине, для того чтобы выжить, липоване вынуждены были интегрироваться в иную социальную среду (идти на работу в колхоз,

⁴ КНМ ВГАИ Инв. № 1928/1

⁵ КНМ ВГАИ Инв. № 1928/1

⁶ КНМ ВГАИ Инв. № 2000/24

⁷ Кутузова М.А. 1930 г.р. с. Успех Камызякского района Астраханской области

⁸ КНМ ВГАИ Инв. № 2000/28

К содержанию

участвовать в общественных мероприятиях). В своём стремлении жить на родине липоване оказались у крайней границы бедности. Старообрядцам не разрешили свободно проповедовать старую веру, строить церковь в селе, совершать привычные обряды, которые они хранили и берегли на протяжении нескольких веков. Община слабела, помимо материальных трудностей и в духовном отношении. И уже на 2011 год липованское село Успех насчитывает около ста дворов и 150 жителей. Приверженцами старой веры считают себя только пожилые люди.

В селе Речном липован совсем не осталось.

Итак, липоване сохранили православную старообрядческую веру и её внешние признаки. Мужчины не бреют бороды, рубашки носят навыпуск, обязательно подпоясывая, а сарафан остаётся обязательным праздничным женским нарядом. Липоване соблюдают обычаи старой веры: двоеперстие, хождение по солнцу во время венчания, крещения, освещения храма или жилища.

Самой главной задачей для липован является сохранение духовных ценностей: веры, семейного уклада, воспитание детей, почитание старших, и т.д. Липоване, подчёркивая внешними признаками свою конфессиональную обособленность, отличаются от других групп старообрядчества необычайной приветливостью и гостеприимством. Так, например, липоване села Успех демонстрируют исключительную доброжелательность в отличие от старообрядцев-кулугур в соседнем селе Хмелёвка, отличающихся пренебрежительным отношением к людям. Информанты из соседнего с Хмелёвкой села Самосделка Камызякского района (соседи) рассказывают, что если человек попросит у кулугур воды попить, они воду дадут, а кружку после этого выбросят.

1.2. Праздники и обряды календарного цикла

Народный календарь представляет собой исторически сложившуюся систему счёта и регламентации годового времени. В его структуре переплетается множество относительно самостоятельных календарей: солнечный и лунный; вегетативный и земледельческий; скотоводческий, ткаческий, пчеловодческий; брачный и поминальный и др. [СД, 2, с. 442].

Как пишет О.А. Пашина: «известный в настоящее время народный календарь представляет собой синтез достаточно архаичной (дохристианской) календарной системы и церковной. Этим вызвана разнородность и многоплановость временных ориентиров в народном календаре» [НМТ, с. 94].

Само содержание, заложенное в этих двух календарях, различно. Структура и смысловое наполнение христианского календаря призывает к вечности и евангельским событиям. Для народного календаря важнейшей является динамика природных процессов и циклов хозяйственной деятельности на протяжении всего календарного года [Агапкина 2002, с. 706].

Поскольку у липован праздники аграрного назначения гораздо более тесно увязывались с церковным календарём, а на церковные обряды существовал идеологический запрет, то этот запрет затронул и календарные обряды. Шло стремительное угасание календарной обрядовой традиции. Праздники и обряды перешли в пассивное состояние – сохранились лишь в коллективной памяти информантов. Например, обряд «вождения стрелы» на Масленицу, который на территории Румынии осуществлялся для объединения всей липованской общины, в Астраханской области потерял свою значимость. В 60-е годы XX века областным методическим центром народной культуры города Астрахани в селе Успех Камызякского района была проведена реконструкция этого обряда, но в нём принимали участие не все липоване, а лишь участники аутентичного ансамбля «Старинушка». На данный момент астраханскими липованами обряд «вождение стрелы» не совершается.

Зимние праздники. Структуру народного годового цикла определяют и крупные обрядовые комплексы, оформленные по типу переходных ритуалов. Изменения,

К содержанию

происходящие в течение года в состоянии природы, осмыслились человеком по аналогии с событиями его жизни. Ключевые обрядовые комплексы у русских приурочены к святочному, масленичному, пасхальному, троицко-купальскому и жатвенному периодам. Они занимают довольно продолжительные отрезки времени – от недели до двух.

Впервые научное доказательство цикличности народного календаря дал выдающийся отечественный учёный В.Я. Пропп, показавший взаимосвязи между всеми календарными ритуалами и определивший общесмысловую направленность годового цикла, призванного обеспечить получение будущего урожая, плодовитость скота и благополучие людей [Пропп, 1963].

Святочный период (7-19 января), у всех славянских народов, в том числе русских, характеризуется традиционными обходами дворов с пением поздравительных песен (колядок, авсеней, таусеней, баусеней, виноградий, щедровок и т.д.). Отголоски этих традиций были зафиксированы и у липован. Так, например, И.А. Савельева отмечает, что у румынских липован, сохранились святочные обходы дворов с колядками и новогодними припевками «Сею-вею» [Савельева 2004, с. 393]. Эти жанры сохранились у липован села Успех: «*Мы хадили на Новый год, сею, вею пасеваю и тут ходют да сих пор у нас ребятишки: Сею, вею, пасеваю, с Новым годам паздравляю, на гусей, на курят, на маленьких парасят*»⁹. У липован села Речное эти сведения не сохранились, лишь в экспедиции 1996 года от них была записана одна *посевальная* песня: «Арарох-арарох, сеял Боженька горох». В селе Успех Камызякского района информанты сохранили в памяти сведения о том, что под Рождество «*дети хадили: - С празничкам, с Раждиством Христовым. Малитву какую читали, быльшии ни хадили*»¹⁰, а на Рождество «*в церкви пають*». После церковной службы батюшка ходил по домам *кадилл* – славил Христа. Какие песнопения при этом исполнял священнослужитель, народные исполнители не помнят: «*Я, доча, малая была, не помню...*» (Кутузова М.А. 1930 г.р. с. Успех).

Примечательной особенностью зимних святочных обычаев у липован является почитание повивальных бабок. Традиционно этот обряд во всех регионах России совершается 8 января и называется «Бабы каши», однако сроки его исполнения у липован изменены. Так, И.А. Савельева указывает, что «*Бабы каши*» приходятся у румынских старообрядцев на вечер Св. Василия Великого (13 января) [Савельева 2004, с. 393]. У астраханских липован были записаны сведения (в 2010 году КЭМ ВГАИ) о том, что этот обряд совершали на Прощеное воскресенье (последний день Масленицы). Смысл обряда заключался в том, что роженицы шли к своей бабке-повитухе с вином и угощением, где гуляли все вместе. «*Бабы каши бувають...на Маслену, ... бабка павитуха принимают ни у адной, ни у двей, ни у три, а там многа и тагда ани сабираюца, гастинцы ей нясут и вина... и тагда гуляють – бабы каши... только на Маслену на пращёный день...*»¹¹

Масленица выступает одним из самых излюбленных народных праздников. Возможно, этот праздник сохранил архаичные элементы потому, что он не был приурочен ни к одному христианскому празднику и не получил иного церковного истолкования. Как отмечает В.К. Соколова («Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов»): «Церковь Масленицу не праздновала, и её воздействие сказалось, пожалуй, только в обычаях не есть в эту неделю мясного, и «прощаться» - просить друг у друга прощения вечером в воскресенье перед «великим» постом» [Соколова 1979, с. 12-13].

Русская Масленица XIX века представляла собой сложный комплекс, состоящий из элементов, разных по происхождению, времени и функции. В.К. Соколова выделила следующие его наиболее существенные компоненты: 1) проводы Масленицы; 2) обычаи, связанные с молодожёнами; 3) катание с ледяных гор и на лошадях; 4) праздничная трапеза – блины; 5) поминание усопших родителей.

⁹ КНМ ВГАИ Инв. № 2000/35

¹⁰ КНМ ВГАИ Инв. № 2000/34

¹¹ КНМ ВГАИ Инв. № 2000/7

К содержанию

Масленица у румынских и астраханских липован ассоциируется со следующими обычаями: катанием с гор и на лошадях, выпечкой блинов, вождением хороводов и самым главным обрядом-шествием - «вождением стрелы» с четверга масленичной недели.

Мы знаем, обряд «вождение стрелы» в западнорусской традиции совершается на Вознесение. Однако у румынских липован он получил иную приуроченность – на Масленицу и в ряде сёл Румынии это хороводное шествие называется «*Гнать стрелу*». И.А. Савельева отмечает: «Это название ясно указывает на связь с Ветковско-Стародубским центром, откуда, по преданиям, пришло большинство предков современных жителей этих мест. Почему же «нехристианский» обычай оказался в старообрядческой среде? Вероятно, причина в необходимости удержания и сохранения элементов, составляющих культурную традицию, пусть даже в изменённой форме. Причины смены сроков проведения обряда могли быть как хозяйственными, так и религиозными. Церковь категорически запрещала «поганить» Пасху мирскими песнями и плясками, связанными, к тому же, ещё и с конкретным языческим культом. <...> В силу религиозных причин обряд претерпел ряд существенных поправок. Значительно трансформировалась его изначальная схема и состав активных участников. Главным и самоценным стал обход села: торжественное шествие со «Стрелой» по всем улицам из конца в конец (цепочкой вдоль улицы в «воротики»). Участие в нём принимают все половозрастные группы, кроме стариков и младенцев. В перерывах между шествием «Стрела» останавливалась на углах улиц и на больших площадках возле домов, все водили хороводы, играли в игры. Таким образом, «Стрела» сохранилась в той форме, которая была важна для людей, живущих в чужой культурной среде – в форме праздника, объединяющего всех староверов» [Савельева 2004, с. 393-394].

Как мы видим, сроки ритуального шествия в Румынии были перенесены на Масленицу с Вознесения (на западнорусской территории). Одной из причин могли являться климатические условия, поскольку на территории Румынии гораздо теплее, чем в Брянской области в период Пасхи и Вознесения, сезон дождей, соответственно, начинается раньше. Выпадение осадков, как известно, способствует увеличению уровня воды в реках. Поскольку, родственники астраханских липован живут в низовьях Дуная, их деятельность связана с рыбной ловлей, которая является, основной и по сей день. В связи с тем, что рыбацкая путина начинается раньше, возможно, из-за этого пришлось сдвинуть сроки вождения «Стрелы», для возможности участия в ней всей общины. Вот как вспоминают о масленичных гуляниях в Румынии переселенцы села Успех: *«Масленицу ваабыце-та толька на улицы гуляли, хараводы вадили..., рибяты, дивчаты... ни замужниш, ане и на вулицы хадили вереницей перехадили да канца улицы, а патом апать варачались суда на места... и хараводы вадили. Флашки делали, платочки вышивали, апишивали – красивыи штоб были, адна аднэй лучше... там рибята в харавод захадили, выбидали дивчонку каму кака панаравица и увадили с харавода атдаля там пастаять, пагаварят. Там как жа, присматривали девак и сватыли патом, сватов засылали. Там долга ни дружили... придеть, паймаить дивчонку за руку, если он ей нравица, ана будит с им стаять, а если ни нравица, ана вырвится и уйдёт...»*¹²

Из ряда хороводных песен, исполняющихся на Масленицу, информанты выделяют в качестве главной - стрельную - «Я пушу стрелу». Пели в этот период также и другие хороводные песни: «Василь, Василь, Василёчек», «Я веду, веду танок», «А Маруся три коника маеть», «Вдоль по морю».

На углах улиц «стрела» останавливалась, и начинались круговые хороводы: «Против каменных ворот», «Зайди, зайди, молодец» и пляски под губную гармонь:

«Ойра, ойра, ойра я, ойра душенька моя.

Когда хочешь ойру знать, давай её танцевать».

¹² КНМ ВГАИ Инв. № 2000/37

К содержанию

Лишь в момент остановки шествия девки и парни оказывались в совместном круге, а во время «стрелы» они шли по отдельности.

Как говорилось выше, «стрела» представляет собой особую форму, которая в западно-русской традиции используется в качестве оформления «похоронного обряда» (похороны стрелы на Вознесение). Поскольку она является одной из важнейших обрядовых форм проанализируем её структуру и сравним имеющиеся варианты (румунские - из с. Русская Слава и с. Сарикей Добруджинской области и астраханский - из с. Успех Камызякского района) с вариантами из западнорусской традиции (с. Верещаки Новозыбковского района Брянской области). Такой выбор обусловлен тем, что брянская территория - это территории автохтонного расселения восточных славян, и она никогда не прерывалась, и в связи с этим можно предположить, что «Стрела» в современной фольклорной традиции сохраняет преемственность с древней песенной формой, которая в XVII века и была увезена липованами в Румынию.

Песенная форма «Стрелы» в Брянской области основывается на десятисложном силлабическом стихе с формулой 5+5 и с удлинением третьего слога.

Пример № 1. с. Верещаки Новозыбковского района Брянской области

т т □ т т | т т □ т т

Как под Ки – е – вом, под Чер – ни – го – вом

т т □ т т | т т □ т т

Ой ли, ой лё – ли, под Чер – ни – го – вом

Судя по расшифровкам, опубликованным И. Савельевой, форма стиха в вариантах румынских липован сохраняется.

Пример № 2. с. Русская Слава области Добруджа Румыния [Савельева 2004, с. 395]

Пример № 2а СМРФ:

т т ♦ т т | т т ♦ т т

Я пу – шу стре – лу вдоль по у – ли – це,

т т ♦ т т | т т ♦ т т

Е – вой ли лё – ли, вдоль по у – ли – це.

А вот слоговая музыкально-ритмическая форма «Стрелы» в другом румынском селе Сарикей претерпела существенные изменения по сравнению с западнорусской типовой формулой. Удлинение слога на третьей доле сохраняется только в первой ритмоформуле, а в остальных – на первом и третьем слоге.

Пример № 3. с. Сарикей области Добруджа Румыния [Савельева 2004, с. 396].

К содержанию

1. Я пу - шу стре - (е) - лу - (ву), а -
вдо - (ва)ль па - (я) ву - - - - ли - це,
и(е) - (е), вой ли - (э) да лё - ли,
вдо - (ва)ль па - (э - я) ву - - - - ли - це.

Пример № 3а. с. Сарикей Добруджинской области Румыния [Савельева 2004, с. 396].



я пу - шу стре - лу вдоль по у - ли - це



И - вой, ли лё - ли, вдоль по у - ли - це.

В варианте с.Сарикей по сравнению с западнорусской традицией заметно замедлилась пульсация и изменились тесситурно-тембровые характеристики. Напев течёт плавно и неторопливо, пульсация мелодии идёт фактически крупными длительностями, в естественной тесситуре, исчезает кличевая манера подачи звука. Это связано со сменой функциональной направленности формы. Из магически направленного шествия (окликание, ряженые, жертва в поле – в западнорусской традиции) липованский обряд превратился в шествие как таковое, имеющее задачу обозначения пространственных границ общины и объединения всех её членов. «В качестве особой стилистической черты следует отметить обилие огласовок и вставных слогов, существенно удлиняющих мелодические распевы» [Савельева 2004, С. 397].

У астраханских липован «Стрела» представлена в песенном репертуаре и именуется информаторами как «масленичная». Но в сравнении с предыдущим музыкальным образцом ритмически она выглядит несколько иначе. Темп песни увеличивается в два раза:

Пример № 4. с. Успех Камызякского района Астраханской области (по расшифровке Ивановой О.А., 1992 г. записи).

1. Я пус-тю - (ю) стре - лу - (ю) вдо - (ё) - ли па - (я) ву - (ю) - ли - це
е - е - ва, ли - (я), да лё - (о) - ли - (я), вдо - (ё) - ли па - (я) ву - (ю) - ли - цы.

Пример № 4а. СМРФ.

К содержанию

л л ъ ъ | ъ ъ ъ ъ
Я пу – шу стре – лу вдоль по у – ли – це
ъ ъ ъ ъ | ъ ъ ъ ъ
Е – ва, ли лё – ли, вдоль по у – ли – це.

А.С. Ярешко, объясняет такие изменения в стрельной песне астраханских липован тем, что большое влияние в формировании музыкального стиля на культуру старообрядцев оказали казаки-некрасовцы. Это проявляется, прежде всего, в том, что напев подчиняется пульсации, из-за чего текст песни становится «неслышимым». Например, «фраза «вдоль по улице» в результате ритмизации восьмыми и шестнадцатыми выглядит так:

Вдо(ё)л(и) па(я) ву(у-ю-у)ли(и)це(е)

Пульсация усиливается внедрением в куплет припева в таком же стиле:

Е(е-е) ва(е), ли(и-и), да лё(о-о)-ли» [Ярешко 2007, С. 6].

Соколова А.К. видит сходство в формах вождения липованской «Стрелы» и некрасовских так называемые «крыловых хороводов»: *«По своей форме карагод "стрела" совпадает с "крылом" некрасовцев. Девушки, взявшись за концы платочков, идут цепочкой вдоль по улице. Периодически первая пара останавливается и делает ворота. Девушка, замыкающая цепь, проводит всех через эти ворота и, став первой, ведет карагод дальше. Водили стрелу с песней "Я пушту стрелу"»* [Соколова, С. 48-49].

Таким образом, мы видим, что обрядовая песня «Я пушту стрелу» существенно видоизменилась под влиянием внешних факторов, то есть окружающей звуковой среды.

Завершается Масленица прощёным воскресением. Характерный для всей русской традиции обычай просить прощения в последнее воскресенье перед Великим Постом был зафиксирован и у астраханских липован. Рассказывает Кутузова Марфа Артамоновна: *«Последнее воскресение – это прощальный день. Уже ни кто не играет, ни поёт. На прощёный день родители собирают вечер, готовят яишники, кашники, мёд, вареники. Идут зять с дочкой, сын. Говорят: «Прости меня, тятенька, маменька», в ноги кланялись. Вот тут выпьют, поедят, попрощаются и расходятся. А вот если выйдет замуж сноха новая, обязательно рано встаёт свекрухе и свёкру в ноги поклоняется...»* [Паунова 2001, с. 48-49].

Следовавший за Масленицей **Великий Пост** соблюдали все верующие. Наступало время очищения от грехов путём воздержания и покаяния.

В первый день Великого Поста все липоване шли к священнослужителю исповедоваться. Всю первую неделю ходили на службу *«кто причищается, кто гавеит»*... В это время на улицу не ходили, пели постовые, церковные песни.¹³

Из всех дней Великого Поста выделяется четверг на последней неделе, называемый «чистым» или «великим». В большинстве случаев к этому дню прикреплены обряды очистительного характера. Липоване об обряде очищения говорят следующее: *«Мыца – эта абизательна патаму што чистата тела, нада штобы чилавек чистый был...»*¹⁴

Пасха – великий православный праздник, по сей день отмечающийся повсеместно. Во всех русских традициях было принято *христосоваться* - поздравлять друг друга с Пасхой. На Пасхальной неделе существовали запреты на шитьё, прядение, ткачество, а также действия с землёй, нарушение которых могло привести к засухе и другим несчастьям [НМТ, с. 111-112].

От липован были записаны сведения о пасхальных играх. Вот как они об этом рассказывают: *«... мяч сделаю, сколько нас там пар шесть, семь, восемь, паложам яйца и ат туда уже кидаем кто будит первый. И патом катишь мяч. Вот катишь пападаишь мячом – значит выиграла, если нет другой прашёл, третий идёт»*¹⁵. Также, рассказывая

¹³ КНМ ВГАИ Инв. № Арх. CD «Липоване» дор. 11/7

¹⁴ КНМ ВГАИ Инв. № 1993/14

¹⁵ КНМ ВГАИ Инв. № Арх. CD «Липоване» дор. 10/9

К содержанию

о Пасхе, липоване вспоминают, что в этот праздник посещали церковь и пели песнопения. Например, *«Христос воскрес из мертвых»*.

Завершает пасхальный период праздник **Вознесение**. С Вознесением Христа на небеса связаны народные представления об активном росте хлебов: *«Пошёл Господь на небеса, потянул жито за колоса»* [НМТ, с. 113]. Характерным обрядом этого праздника была выпечка печенья в виде лесенок.

Липоване не ассоциируют праздник Вознесение Господне с какой-либо выпечкой, а лишь вспоминают, что на Вознесение ходили в церковь, пели духовные песнопения, например, *«Господь вознесеца на небеса»*.

Троица – обрядовый комплекс, который на большей части русской территории выступает границей между весной и летом. Как отмечает О.А. Пашина: «этот период календарного времени нередко называют *«макушкой лета»*» [НМТ, с. 119].

Астраханские липоване упоминают, что на Троицу зеленью украшали дома и подворья. В репортажах липоване рассказывают следующее: *«... дивчушачки были на читьрнацать, питнацать, симнацать лет ухадиле в поле венки плели и хораводы вадиле. В церкви на Троицу пели свои песнопения, например, «Днесь благодать святого духа нас собрал»¹⁶*.

«На Троицу палынок настилали и в церкви на палу, и на дамам. Ну, мы ни рассыпали на дамам, а пучки вешили в доми...»¹⁷.

Жатвенный обрядовый комплекс не получил распространения в липованской традиции, соответственно отсутствует песенное оформление этого периода. Для представителей липованской общины наиболее важно наступление Успенского поста и его соблюдение. Вот как об этом рассказывают астраханские липоване: *«приизжаить сюда батюшка, ведёт малитву. Кто хочит испаведуется, кто хочит причищаца, причищаца... У нас пост строгий, у нас штобы ты ни ел в среду, пятницу дажи масла... Паэтаму Никан и сделал послабления. Эта толька нада у зем малица. Ну, как у нас гаварят: у зем ... А мы ... я уже сидя молюсь уже ни магу стаять, сижу на стули и молюсь...»¹⁸*.

«Успенский пост – эта ат паста аторваный (Великого) две нидели, патамушто их девить нидель було, а люди прасили, чи Бог так дал... што очинь чижало гаветь девить нидель. Ну, Он сказал: две нидели атарвём... вот аторваныи – эта пост Успенский – нильзя ни рыбу есть, ни масла и причищаются в этом пасту...»¹⁹.

Вспоминая о зимнем периоде, сохранились в коллективной памяти астраханских липован. Носители традиционной культуры ассоциируют это время с молодёжными посиделками, во время которых девушки занимались рукоделием, пели песни и просто разговаривали. Вот что вспоминает Васса Ивановна Бужорова: *«Зимой пасиделки были на хатах ... паочереду у каво пасиделки, а кто и давал хату в аренду если адна астаёца женицина.... На пасиделках сидели кто прял, кто вязал и песни пели, и разговаривали. И рибата прихадиле...»²⁰*

Среди обрядов, которые являются приуроченными к тому или иному календарному циклу, были зафиксированы и окказиональные. Как рудимент окказиональных обрядов, в 1996 году в селе Речное была записана детская закличка: «Дождик, дождик, припустись».

Заключение

Этнографический контекст песенной традиции астраханских липован был реконструирован по рассказам людей старшего поколения, которые помнили что-то о своей жизни и праздниках в Румынии, или воспроизводили воспоминания своих

¹⁶ КНМ ВГАИ Инв. № 2000/6

¹⁷ КНМ ВГАИ Инв. № 2001/7

¹⁸ КНМ ВГАИ Инв. № 2075/20

¹⁹ КНМ ВГАИ Инв. № 2000/17

²⁰ КНМ ВГАИ Инв. № 2075/24

К содержанию

родителей. Традиционные обряды, которые были средством консолидации всех русских общин в Румынии, в Астраханской области перестали выполнять свою функцию. Так, например, масленичное «Вожделение стрелы» исчезло из жизненного уклада репатриантов.

За время пребывания в России с 1947 года в традиционной культуре астраханских липован не сформировались и не выявились признаки ассимиляции с советскими культурными традициями, массовой культурой. Обособление по конфессиональному признаку, малочисленность диаспоры, территориальное разобщение (два села находятся далеко друг от друга), способствовали угасанию традиций предков, в том числе и песенных. К началу XXI века значительная часть песенного репертуара была утрачена.

Итак, за шестьдесят лет после репатриации в Россию астраханским липованам пришлось многое пережить. Их мировоззрение оказалось на родине не нужным элементом, когда в Румынии вера являлась объединяющим и главным признаком липованской общины. Они ощущали себя русскими: сохраняли русскую культуру, говорили на русском языке. Вернувшись на родину, липоване утратили необходимость этнической консолидации для противостояния иноэтническому окружению. Последующие поколения липован (молодые) практически полностью ассимилировались с местным населением. Но, у всех представителей русских липован сохранилось самое главное – сознание того, что их предки мужественные люди и смогли отстоять своё право на веру, хоть и таким трудным путём. Эти крупницы истории липоване хранят в своей памяти и тем самым чтут своих предков.

Список литературы

1. Аверинцев – *Аверинцев С.С.* Символ // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
2. Агапкина 2000 – *Агапкина Т.А.* Этнографические связи календарных песен. Встреча весны в обрядах и фольклоре восточных славян. – М., 2000.
3. Агапкина 2002 – *Агапкина Т.А.* Мифопоэтические основы славянского народного календаря: Весенне-летний цикл. М., 2002.
4. Аникин 1970 – *Аникин В.П.* Календарная и свадебная поэзия. Учебное пособие. М., 1970.
5. Аникин 1987 – *Аникин В.П.* Русский фольклор. Учебное пособие для вузов. М., 1987.
6. Арсланова 2010 – *Арсланова Е.В.* Обряды жизненного цикла старообрядцев-липован астраханской области (родильно-крестильные и похоронно-поминальные). – Астрахань, 2010.
7. Афанасьев – *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. В 3-х т. репринт. изд. 1865 г. М., 1995.
8. Байбурин 1993 – *Байбурин А.К.* Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993.
9. Байбурин, Левинтон 1978 - *Байбурин А. К., Левинтон Г. А.* К описанию организации пространства в восточнославянской свадьбе // Русский народный свадебный обряд. Л., 1978. с. 89-105.
10. Винарчик, Никитина 2003 - *Винарчик Л.М., Никитина И.А.* Полевое исследование региональных музыкальных традиций и задачи современной этномузыкологии // Актуальные проблемы полевой фольклористики. Вып. 2. М., 2003.
11. Винарчик, Никитина 2004 - *Винарчик Л.М., Никитина И.А.* Песенный компонент северно-смоленской свадьбы: структура и обрядовые функции // Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика. Материалы международной научной конференции 3-6 октября 2002 г. Новосибирск 2004. с. 325-338.
12. Вульфийус - *Вульфийус П.А.* К истории русской музыкальной фольклористики//Русская мысль о музыкальном фольклоре: материалы и документы. М., 1979,
13. Гацак, Марирнеску 1998 - *Гацак В.М., Марирнеску М.* Фольклор русских-липован Румынии в записях 1959-1992 гг. // Живая старина. – 1998. № 3 . с.37.

К содержанию

14. Геннеп – *Геннеп А.* Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М., 1999.
15. Гилярова – *Гилярова Н.Н.* К истории и методике исследования звука в традиционной культуре // Звук в традиционной народной культуре: Сб. науч. статей. М.: «Научтехлитиздат», 2004
16. Гиппиус 1980 – *Гиппиус Е.В.* Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики. Сб. ст. и мат-лов / ЛГИТМиК – Л.: Музыка, 1980. с.26.
17. Гиппиус 1991 – *Гиппиус Е.В.* Мелодический склад мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредованный. // Материалы и статьи: К 100-летию со дня рождения Е.В. Гиппиуса. М., 1991. с.112-171.
18. Гиппиус 2003 – *Гиппиус Е.В.* Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики и мелодический склад, гармонически опосредованный // Материалы и статьи: К 100-летию со дня рождения Е.В. Гиппиуса. М.: Издательский дом «Композитор», 2003.
19. Гошовский - *Гошовский В. Л.* У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. М., 1971.
20. Гура – *Гура А.В.* Поэтическая терминология севернорусского свадебного обряда // Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974. с. 171-181.
21. ДА - Диалектологический атлас русского языка. М., 1986.
22. Даль – *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х т.т. М., 1955.
23. Дорохова 1987 - *Дорохова Е.А.* Песни села Завгороднее М., 1987.
24. Дорохова 2003 – *Дорохова Е.А.* Свадьба русских сёл восточной Украины // Музыкальная академия. М., 2003.
25. Дорохова 2010 - *Дорохова Е.А.* Ночные свадьбы: когда день и ночь меняются местами №2 (37) июнь 2010 – <http://www.journal.60parallel.org/ru/journal/2010/39/407>
26. Енговатова - *Енговатова М.А.* Двухголосие с подводкой в культуре русской лирической песни // Песенное многоголосие народов России: Тезисы докладов науч. – практ. Конф. М., 1989.
27. Енговатова, Ефименкова – *Енговатова М.А., Ефименкова Б.Б.* Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-топологических исследований. М., 1991.
28. Енговатова, Ефименкова – *Енговатова М.А., Ефименкова Б.Б.* Звуковысотная организация русской народной песни в свете структурно-типологических исследований // Звуковысотное строение народных мелодий: (Принципы анализа). М., 1991. с. 49-88.
29. Енговатова, Латышева – *Енговатова М.А., Латышева С.А.* Пасхальный период // Смоленский музыкально-этнографический сборник. Том. 1 Календарные обряды и песни. М., 2003. с. 168-245.
30. Ефименкова 1993 – *Ефименкова Б.Б.* Ритмики русских традиционных песен. Учебное пособие по курсу «Народное музыкальное творчество»/РАМ им. Гнесеных. М., 1993.
31. Ефименкова 2001 – *Ефименкова Б.Б.* Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М., 2001
32. Ефименкова 2008 - *Ефименкова Б.Б.* Восточнославянская свадьба и её музыкальное наполнение. М., 2008.
33. Зеленин 1991 – *Зеленин Д.К.* Восточнославянская этнография. М., 1991.
34. Зеленин 1994 – *Зеленин Д.К.* Избранные труды. Статьи по духовной культуре 1901-1913. М., 1994.
35. Зеленин 1999 – *Зеленин Д.К.* Избранные труды. Статьи по духовной культуре 1917-1934. М., 1999.

К содержанию

36. Земцовский 1967 – *Земцовский И.И.* Русская протяжная песня. Опыт исследования. Л., 1967.
37. Земцовский 1968 - *Земцовский И.И.* К изучению музыкальных связей в славянском обрядовом фольклоре, «Русский фольклор», XI, 1968, с. – 126-139.
38. Земцовский 1974 – *Земцовский И.И.* К проблеме взаимосвязи календарной и свадебной обрядности славян // Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974. с. 147-154.
39. Земцовский 1975 – *Земцовский И.И.* Мелодика календарных песен. Л., 1975.
40. Земцовский 1989 – *Земцовский И.И.* Этномузыкознание: столетний путь // Народная музыка: история и типология. Памяти профессора Е.В. Гиппиуса. Л., 1989.
41. Иванов 1988 - *Иванов А.* Летописная деятельность старообрядца-липованина Василия Полиектовича Александра // Мир старообрядчества. Вып 4. М.: Рос. полит. Энциклопедия. 1998. с. 376-382
42. Ивашнёва – *Ивашнёва Л.Л.* О взаимосвязи календарной и свадебной поэзии.// Русский фольклор, вып. 16, 1976, с. 191-200.
43. ИСЦ - История старообрядческой церкви: Краткий очерк. – М.: Изд-во старообрядческой Митрополии Московской и всея Руси. – 1991.
44. Калюжная – *Калюжная В.* Остёрская свадебная традиция как региональный вид западнорусской свадьбы. – <http://vestnikram.ru/file/kaluzhnaya.pdf> [15.02.2011. 13:15]
45. Катунский - *Катунский А.Е.* Старообрядчество. - М., 1972.
46. Квитка 1971 – *Квитка К. В.* Избранные труды: В 2-х т. Т. 1. М., 1971.
47. Квитка 1973 – *Квитка К. В.* Избранные труды: В 2-х т. Т. 2. М., 1973.
48. Клибанов - *Клибанов А.И.* Религиозное сектанство в прошлом и настоящем. - М., 1973.
49. Короткая, Прокошина, Чудникова - *Короткая Т.П., Прокошина Е.С., Чудникова А.А.* Формирование основных представлений старообрядцев // Старообрядцы в Беларуси. Минск, 1992. с. 18-20
50. Кравцов, Лазутин – *Кравцов Н.И., Лазутин С.Г.* Русское устное народное творчество. М., 1992.
51. Круглов – *Круглов Ю.Г.* Русские обрядовые песни. М., 1982.
52. Кулаковский – *Кулаковский Л.* О русском народном многоголосии. М., 1951.
53. Лазутин – *Лазутин С.Г.* Поэтика русского фольклора. М., 1989.
54. Лапин 1983 – *Лапин В.А.* Об историзме в изучении русского музыкально-песенного фольклора.//Методы изучения фольклора: Сб. науч. р. СПб., 1983.
55. Лапин 1995 – *Лапин В.А.* Русский музыкальный фольклор и история (к феноменологии локальных традиций): Очерки и этюды. М., 1995.
56. Линёва – *Линёва Е.Э.* Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 1. СПб., 1904.
57. Лобкова – *Лобкова Г.В.* Семантика интонационных средств народной песенной речи // Звук в народной традиционной культуре: Сб. науч. статей. М.: «Научтехлитиздат», 2004.
58. Лопатин, Прокунин – *Лопатин Н.М., Прокунин В.П.* Русские народные лирические песни / ред.; вступ. статья В. Беляева. М., 1956.
59. Мазель, Цукерман – *Мазель Л.А., Цукерман В.А.* Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
60. Мельников 1867а – *Мельников О.Е.* История раскола о беспоповцах. М.: Русские ведомости, 1867. 90с.
61. Мельников 1867б - *Мельников О.Е.* Филиповщина или сожигатели и морельщики //История раскола о беспоповцах. «Русские ведомости» Из книг О.Е. Мельникова М.: Русские ведомости, 1867. С. 62-67.
62. Мехнецов – *Мехнецов А.М.* Типическое в природе и формах фольклора // Звук в традиционной народной культуре: Сб. науч. статей. М., 2004.

К содержанию

63. Миловидов 1979а – *Миловидов В.Ф.* Современное старообрядчество. – М., – 1979.
64. Миловидов 1979б – *Миловидов В.Ф.* Старообрядчество в прошлом и настоящем. – М., – 1979.
65. Мир старообрядчества. //Сборник науч. тр. Вып.4: Живые традиции: Наука, М., 1986.
66. Некрылова - *Некрылова А.Ф.* Круглый год. М., 1991.
67. НМТ – Народное музыкальное творчество/Отв. Ред. О.А. Пашина. СПб., 2005.
68. Паунова 1997 - *Паунова Е.В.* Свадьба нижеволжских липован //Очерки исследователей астраханского края. Вып.2 Астрахань. 1997. с. 50-120
69. Паунова 1998 - *Паунова Е.В.* Легенды астраханских липован //Живая старина, 1998, № 5 с.41-43.
70. Паунова 2000 - *Паунова Е.В.* Экспедиции//Традиции живая нить. Вып. 2(5) сборник материалов. Астрахань 2000. с. 42-55
71. Паунова 2001 – *Паунова Е.В.* Астраханские липоване прошлое и настоящее//Традиции живая нить. Вып. 6 сборник материалов. Астрахань 2001.
72. Паунова 2002 - *Паунова Е.В.* Свадьба астраханских липован. Астрахань 2002.
73. Паунова 2003 - *Паунова Е.В.* Экспедиции//Традиции живая нить. Вып. 8 материалы по этнографии Астраханского края. Астрахань 2003. с. 82-92
74. Пашина 1990 – *Пашина О.А.* Структурно-типологические исследования в советской музыкальной фольклористике // Музыкальная фольклористика: Проблемы истории и методологии. М., 1990.
75. Пашина 1998 – *Пашина О.А.* Календарно-песенный цикл у восточных славян. М., 1998. с. 274-277.
76. Пашина 1999 – *Пашина О.А.* Ареальный аспект соотношения функции и структуры музыкально-фольклорных текстов // Славянские этюды. М., 1999.
77. Потебня – *Потебня А.А.* Символ и миф в народной культуре. М., 2000.
78. Пригарин 2004 – *Пригарин А.А.* Русские старообрядцы в Болгарии: новые материалы по истории потомков некрасовцев и липован Добруджи // Старообрядчество: история, культура, современность. - № 10. – М., 2004. – с.29 – 35.
79. Пригарин 2005 – *Пригарин А.А.* Отражение процессов формирования в исторической памяти группы русских старообрядцев на Дунае.//Гуманитарная мысль Юга России. 2005. № 1. с. 88-107.
80. Пригарин 2006 – *Пригарин А.А.* Отражение процессов формирования в исторической памяти группы русских старообрядцев на Дунае.//Гуманитарная мысль Юга России. 2006. № 1. с. 94-116.
81. Пригарин 2010 – *Пригарин А.А.* Русские старообрядцы на Дунае: формирование этноконфессиональной общности в конце XVIII – первой половине XIX вв. / Одесский национальный университет им. И.И. Мечникова [монография] / Отв. ред. О.Б. Демин. – Одесса–Измаил–Москва., 2010.
82. Пригарин 2010 – *Пригарин А.А.* Учреждение Белокриницкой иерархии и липоване // Липоване: история и культура русских-старообрядцев. – Выпуск 7. – Одесса-Измаил, 2010. – с.49-60.
83. Пропп 1963 – *Пропп В.Я.* Русские аграрные праздники. – Л., 1963.
84. Пропп 1998 – *Пропп В.Я.* Поэтика фольклора. М., 1998.
85. Путилов 1976 – *Путилов Б.Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976.
86. Путилов 1977 – *Путилов Б.Н.* Проблемы типологии этнографических связей фольклора // Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. Л., 1977.
87. РНМТ - Русское народное творчество. составитель Т.В. Попова. М., 2003.
88. Рубцов 1962 - *Рубцов Ф.* Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. М., 1962.

К содержанию

89. Рубцов 1964 – *Рубцов Ф.А.* Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964.
90. Рубцов 1973 – *Рубцов Ф.А.* Смысловое значение кадансов в календарных напевах / Статьи по музыкальному фольклору. М.-Л., 1973.
91. Руднева – *Руднева А.В.* Русское народное музыкальное творчество. М., 1994.
92. Рыбаков 1981 – *Рыбаков Б.* Язычество древних славян. М., 1981.
93. Рыбаков 1988 – *Рыбаков Б.* Язычество древней Руси. М., 1988.
94. Савельева 1993 - *Савельева Н.М.* Календарные и свадебные песни села Верещаки Брянской области. Брянск, 1993.
95. Савельева 1997 – *Савельева Н.М.* О региональных и локальных разновидностях типовых русских песенных структур // Проблемы композиции народной песни / Научные труды Московской государственной консерватории Сб. 10. М., 1997.
96. Савельева 2004 - *Савельева И.А.* Календарная традиция русских старообрядческих сёл Румынии // Фольклор: современность и традиция материалы третьей международной конференции памяти А.М. Рудневой М., 2004.
97. Савельева 2005 – *Савельева Н.М.* Региональная стилистика русской народной музыки. Русско-белорусско-украинское пограничье. М., 2005.
98. Савельева 2006 – *Савельева Н.М., Савельева И.А.* Да над вишнями галушка летала (поют старообрядцы русских сёл в Румынии) М., 2006
99. СД – Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под ред. Н.И. Толстого. М., 1995. Т. 1; 1999. Т. 2.
100. СМЭС – *Смоленский музыкально-этнографический сборник* / Отв. Ред. О.А. Пашина. Т.1. Календарные обряды и песни. М., 2003.
101. Сокальский – *Сокальский П.* Русская народная музыка, великорусская и малорусская в её строении мелодическом и ритмическом и отличие её от основ современной и гармонической музыки. Харьков, 1888.
102. Соколова 1979 – *Соколова В.К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979.
103. Соколова 1984 – *Соколова А.К.* Музыкально-песенная традиция липован Украинского Подунавья / К проблеме ареального исследования фольклора. Автореф. дисс. ... канд. иск. – Киев, 1984.
104. Сысоева – *Сысоева Г.Я.* Крестьянская свадьба на юге России. Воронеж, 1998.
105. Тарасова - *Тарасова И.В.* Свадебный обряд астраханских липован // Корпоративная культура вып.2 Возрождая традиции. Астрахань, 2007. –
106. Топоров – *Топоров В.Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаичный ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.
107. Успенский – *Успенский Н.Д.* Дравнерусское певческое искусство. М., 1971.
108. Федоренко – *Федоренко И.В.* Сезонно-приуроченные лирические песни западных русских территорий // Фольклорный текст: функция и структура: Сборник трудов РАМ им. Гнесиных. М., 1992. Вып. 121.
109. Хроленко – *Хроленко А.Т.* Семантика фольклорного слова. Воронеж, 1992.
110. Чистов 1979 – *Чистов К.В.* Типологические проблемы изучения восточнославянского свадебного обряда // Проблемы типологии и этнографии. М., 1979.
111. Чистов 1987 – *Чистов К.В.* Семейные обряды и обрядовый фольклор / К.В. Чистов // Этнография восточных славян: очерки традиционной культуры. – М., 1987.
112. Щуров 1980 – *Щуров В.М.* Принципы жанровой классификации русского музыкального фольклора // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке Сб. тр. МГК. М., 1980.
113. Щуров 1983 - *Щуров В.М.* Некоторые народные представления о художественных свойствах русской народной песни // Народная песня: Проблемы изучения: Сборник научных трудов. Л., 1983. с. 153-161.

К содержанию

114. Щуров 1986 – *Щуров В.М.* О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве // Музыкальная фольклористика. Вып. 3. М.: Советский композитор, 1986.
115. Щуров 1998 – *Щуров В.М.* Стилиевые основы русской народной музыки. М., 1998.
116. Ярешко 2007 – *Ярешко А.С.* Песни астраханских «липован» (записи 70-х годов XX века). Серия «Из коллекции фольклориста». М., 2007.
117. Ярешко 2008 – *Ярешко А.С.* Русские народные песни Астраханской области (Записи 70-х годов XX века). М., 2008.

Ковалева Е. И.

Методика работы с любительским творческим коллективом. Сборник лекций

К следующей разработке
К предыдущей разработке

Происхождение

Ретроспектива развития художественной самодеятельности

В первые годы становления советской власти, были уничтожены, какие бы то ни было, культурные учреждения, особенно неформальные. Но необходимость формирования «нового человека» - строителя коммунизма, поставила перед необходимостью поиска новых форм влияния на сознание подрастающего поколения.



Руководители государственных и партийных органов власти увидели в развитии художественной самодеятельности мощный рычаг не только повышения культурной жизни народа, но и воспитания его в духе «коммунистических идеалов».

На основе городского фольклора и бытовой любительской художественной практики формировалась новая форма творчества, которая отличалась от предыдущих прежде всего своей организационной оформленностью, жанровой определенностью, наличием социальных целей и задач. Вначале это был период спонтанного зарождения и прорастания ростков художественной самодеятельности в недрах существующих форм городской художественной культуры.

Постепенно существующие жанры городского фольклора, любительского творчества трансформировались, принимали за образец профессиональное искусство - театр, хор, инструментальное исполнительство. Появились любительские самодеятельные художественные образования. Самодеятельные коллективы возникали при клубах, домах (дворцах) культуры, фабриках, заводах, учебных заведениях, воинских частях, колхозах, совхозах, на транспорте и т.д.

К середине 30-х гг. художественная самодеятельность достигла высокого идейно-художественного уровня. Многие мастера профессионального искусства взяли шефство над самодеятельными коллективами. В 30-е гг. в различных союзных и автономных республиках распространение получили самодеятельные национальные хоры, ансамбли песни и пляски, кружки изобразительного и прикладного искусства. С конца 30-х гг. в репертуар театральных коллективов начали входить лучшие пьесы советских драматургов, классические произведения.

Для руководства самодеятельностью и помощи ей был создан Центральный дом самодеятельного искусства, преобразованный в 1936 во Всесоюзный дом народного творчества (с 1939 - им. Н. К. Крупской), а в 1958 - Центральный дом народного творчества (ЦДНТ). В 1940-х гг. дома народного творчества организованы во всех республиках, краях и областях.

Во время Великой Отечественной войны главное место в репертуаре художественной самодеятельности заняла военно-патриотическая тема. Велась большая

К содержанию

работа по обслуживанию фронта, госпиталей, предприятий оборонной промышленности и т.д.

Наивысшего расцвета самодеятельное искусство в современном его понимании достигло после Отечественной войны в период патриотического подъёма, когда во многих сферах искусства к руководству пришли бывшие фронтовики, которым было что рассказать и создать в искусстве.

Советская власть создала все условия для развития народного творчества. В эти годы она приняла необычайно широкий размах. Появились десятки тысяч хореографических кружков в школах и клубах с миллионными участниками в них. Возникли специальные методические центры по руководству художественной самодеятельностью.

С конца 50-х гг. наиболее зрелые самодеятельные коллективы получили звания народных театров. Помимо драматических, работают также и музыкальные театры - оперные. Распространение получили различные самодеятельные ансамбли, оркестры, цирковые и эстрадные коллективы, хоры.

В 70-80-х годах проводились ежегодные смотры художественной самодеятельности. В 1975 году состоялся первый Всесоюзный фестиваль художественного самодеятельного творчества трудящихся. Широкий размах самодеятельное искусство получило и в других странах, где были созданы благоприятные условия для развития художественной самодеятельности.

Массовое развитие самодеятельности выявило много талантливых исполнителей и постановщиков. Было создано большое количество профессиональных коллективов. Среди них прославленные ансамбли народного танца, ансамбли песни и пляски, русские народные хоры, составной и неотъемлемой частью которых являются танцевальные группы.

Художественная самодеятельность продолжает жить и сегодня. Задачами современной художественной самодеятельности являются - проведение общегородских праздников, массовых гуляний.

В программу развития культуры входит стимулирование народного творчества, развитие художественной самодеятельности.

Сущность, специфика и особенности любительского художественного творчества

Любительское творчество: определение и признаки

Любительское творчество - непрофессиональное художественное творчество народных масс в области изобразительного и декоративно - прикладного, музыкального, театрального, хореографического и циркового искусств, киноискусства, фотографии и др.

Любительское творчество включает в себя создание и исполнение художественных произведений силами любителей, выступающих коллективно или в одиночку.

Коллектив любительского художественного творчества - творческое объединение любителей одного из видов искусства, работающее на добровольных общественных началах при клубах или других культурно-массовых учреждениях.

Коллективное творчество имеет ряд особенностей. Это наличие единой цели, руководителей, органов самоуправления, а также сочетание общественных и личных устремлений и интересов участников самодеятельного коллектива.

Сущностные признаки любительского творчества:

- добровольность участия в любительском коллективе,
- инициатива и активность участников любительского творчества,
- духовная мотивация участников любительских коллективов,
- функционирование любительского творчества в сфере свободного времени.

Специфические признаки любительского творчества:

- организованность,

К содержанию

- отсутствие у участников любительского художественного коллектива специальной подготовки к деятельности,
- более низкий, чем у профессиональных коллективов уровень деятельности,
- безвозмездность и др.

Являясь частью свободного времени, досуг привлекает молодежь его нерегламентированностью и добровольностью выбора его различных форм, демократичностью, эмоциональной окрашенностью, возможностью сочетать в нём физическую и интеллектуальную деятельность, творческую и созерцательную, производственную и игровую.

Любительское художественное творчество играет большую роль в деле эстетического воспитания. Приобщаясь к искусству, человек развивает свою способность воспринимать и ценить прекрасное, повышает свой культурный уровень, развивается духовно.

Выше сказанное можно отнести и к любому другому виду любительского творчества. Будь то пение, сочинение или исполнение музыки, участие в цирковых представлениях, создание предметов изобразительного и декоративно-прикладного искусства, всё это способствует развитию интеллектуального и общекультурного уровня личности.

Участие в любительском коллективе развивает чувство ответственности. Человек стремится качественно выполнять поставленные задачи, не подводить других участников и руководителей коллектива. Добровольное, без всяческого принуждения, посещение занятий и участие в концертах (представлениях, фестивалях, конкурсах, выставках и т.д.) способствует поднятию уровня самодисциплины.

Художественное любительское творчество можно рассматривать как социально-педагогическую ценность, осуществляющую *систему функций*:

- информационно-познавательную;
- коммуникативную;
- социальную, содержащую в художественном продукте этические ценности, нормы, идеалы, характерные для разных исторических периодов развития культуры, обеспечивающую тем самым преемственность, способность транслировать её от поколения к поколению;
- эстетическую, поскольку она несёт в себе представления о прекрасном в жизнедеятельности социума, в быту, в языке, пластике, формах;
- воспитательную, способствующую развитию и изменению духовных ценностей и потребностей личности.

Технология создания коллектива любительского художественного творчества

Технология создания коллектива любительского творчества состоит из нескольких блоков.

1 блок. Выявление интересов и потребностей потенциальных участников любительского творчества в определенном виде творчества или жанре искусства.

Для этого необходимо:

- собрать определенную информацию в том или ином населенном пункте (селе, поселке, районном центре, городе), о направленности интересов (музыка, вокал, хореография, театр, прикладное творчество и т.д.);
- степени массовости распространения соответствующих интересов;
- заинтересованности в реализации интересов в процессе групповой деятельности;
- степени готовности к занятиям по интересам в рамках учреждения.

Необходимо выявить конкретных носителей данного интереса.

Методы выявления интересов:

К содержанию

- Социологические (анкетирование, опрос, интервью). Можно провести в учебных заведениях, общежитиях, на предприятиях, на клубных мероприятиях.
- Беседы с работниками культуры, учителями, руководителями различных подразделений, с людьми.

В случае отсутствия интереса к данному виду деятельности, необходимо попытаться сформировать его:

- провести лекцию-концерт с рассказом об определенном жанре искусства и показом концертных номеров или видеоматериалов;
- пригласить в учреждение культуры аналогичный коллектив и продемонстрировать их творчество;
- использовать средства массовой информации (газета, радио, ТВ) для рекламирования создаваемого коллектива;
- провести выставку-презентацию;
- проведение конкурсов, викторин, диспутов с устоявшейся клубной аудиторией.

2 блок. Информационный или рекламный.

Самым популярным и приоритетным средством рекламирования, безусловно, является СМИ. Каждое из средств массовой информации (пресса, радио, телевидение, Интернет) имеет свойственные только ему возможности и характеристики в отношении определенных общественных групп.

Радио. Основные преимущества радио перед другими СМИ - 24-часовое вещание на многие регионы и разнообразие программ. Радио слушают везде, поэтому рекламные объявления охватывают значительный процент заданной аудитории потребителей, независимо от их расположения. Радиореклама оперативна и имеет невысокую стоимость.

Наиболее престижным средством размещения рекламы является *телевидение*, потому что телевизионная реклама включает в себя изображение, звук, движение, цвет, вследствие чего оказывает на рекламную аудиторию значительно большее воздействие, чем объявление в других СМИ. Реклама на телевидении становится все более интересной, информативной и, вместе с тем, сложной и дорогостоящей в производстве, особенно, если основывается на компьютерной графике.

Наружная реклама. Преимущество ее в том, что щиты с наружной рекламой размещаются вдоль оживленных мест. Рекламное объявление в наружной рекламе обычно кратко и не может полностью дать информацию о наборе в коллектив самодеятельного творчества.

Наружная реклама подразделяется на четыре типа.

Первый тип - это стационарные средства наружной рекламы, которые характеризуются постоянным местом размещения. К ним относятся: щитовые установки, тумбы, объемно-пространственные конструкции, флаговые композиции, наземные панно.

Второй тип - временные средства наружной рекламы и информации. К ним относятся следующие виды: штендеры - выносимые щитовые конструкции, реклама на временных ограждениях.

Третий тип наружной рекламы - реклама на транспорте (общественном, пассажирском, легковом, грузовом). У транспортной рекламы несколько преимуществ перед другими видами. Во-первых, она мобильна. Во-вторых, с помощью наземного городского транспорта можно сразу охватить различные группы населения. На красочные троллейбусы и автобусы обращают внимание не только пешеходы и пассажиры, но и водители автотранспорта.

Существует два вида транспортной рекламы - *внутренняя и внешняя*. К внутренней относится реклама в салонах городского транспорта - рекламные постеры, приклеенные внутри транспортных средств, красочные наклейки на окнах, яркие стикеры, звуковые сообщения. Это очень эффективное место для восприятия рекламной информации, т.к. есть время и условия для её восприятия. Внешняя транзитная реклама размещается на боковых сторонах транспортных средств, сзади и на крышах. Внешние рекламные панели

К содержанию

очень похожи на уличные рекламные щиты, и для их разработки используются те же принципы.

Четвёртый тип наружной рекламы: рекламно-зрелищные мероприятия. Это публичные акции, агитбригады.

Первая волна рекламы о наборе коллектива обычно проходит в конце мая - начале июня, перед каникулами и отпуском, с тем, чтобы было время обдумать информацию. Вторично реклама запускается непосредственно перед началом учебного года - в середине августа.

3 блок. Непосредственная работа с потенциальными участниками.

Прием документов.

Получив информацию о создании коллектива самодеятельного творчества, потенциальные участники самодеятельности могут позвонить или прийти в учреждение культуры, чтобы поподробнее узнать о правилах приема. Поэтому работникам культуры необходимо четко продумать встречу с ними:

- установить дни и часы консультаций руководителя коллектива или активистов;
- оборудовать и красиво оформить место встречи;
- проводить беседы с изъявившими желание заниматься потенциальными участниками;
- оформлять приемные документы: журналы, картотеку, заявления, в которые заносятся сведения о потенциальных участниках самодеятельности (фамилия, имя, отчество, год рождения, место учебы или работы, адрес);
- подготовить к занятиям аудиторию, оборудование, реквизиты, методическую литературу, костюмы и т.п.;
- разработать проекты организационных документов (положение о коллективе, примерный устав), организационную структуру, название.

4 блок. Первая встреча руководителя с участниками любительского художественного коллектива. Организационное собрание

Существует несколько методик приема в любительский художественный коллектив.

1. Отбор по способностям. Поскольку коллектив любительского художественного творчества связан с выработкой художественной продукции, такой подход вполне оправдан. Но в данном случае нарушается принцип любительства и свободы выбора досуговых занятий.
2. Прием всех без исключения желающих в состав коллектива. Положительный момент состоит в том, что работники культуры пытаются удовлетворить потребности населения. Однако, во-первых, существует опасность несоответствия интересов населения с законами жанра и вида искусства. Во-вторых, в первое время может наблюдаться большой отсев участников ввиду отсутствия у них способностей, в связи с этим будет необходим дополнительный прием в коллектив.

При проведении первой встречи с участниками творческого коллектива или организационного собрания необходимо соблюдать *следующие условия*.

Главная задача руководителя - информационная.

Он должен:

1. ознакомить участников или их родителей с проектами организационных документов;
2. объяснить участникам цели и задачи организации коллектива;
3. выработать совместное решение об организации работы коллектива на первом этапе его создания;
4. составить расписание - дни и время репетиционных занятий;
5. права и обязанности участников коллектива;

К содержанию

б. уточнить некоторые правила пользования реквизитом, оборудованием, а также правила технической и пожарной безопасности.

Организационным собранием заканчивается технология создания коллектива любительского художественного творчества. Впоследствии может осуществляться дополнительный прием в коллектив, который может быть оформлен специальной кампанией. Коллектив может пополняться естественным путем, когда участники приводят на занятия своих друзей и знакомых.

По окончании набора в коллектив руководитель и его участники решают, в основном, творческо-производственные задачи.

Стадии и законы развития любительского творческого коллектива

Любой коллектив в своем развитии проходит определенные стадии, которые характеризуют его качественные стороны. Выделяются три стадии работы коллектива:

Стадия первичного синтеза.

Стадия дифференциации.

Стадия синтетического синтеза.

Стадия первичного синтеза - начальная стадия, когда коллектив только создается, участники знакомятся друг с другом, руководителем. Начинается адаптация коллектива к условиям деятельности, к требованиям руководителя.

Руководитель знакомит участников с целями и задачами коллектива, близкими и далекими перспективами деятельности. Распределяет роли с учетом подготовленности, опыта работы, личных пожеланий участников, определяет режим работы. Он также предъявляет необходимые требования к соблюдению режима жизни и деятельности коллектива, при этом особое внимание уделяет контролю исполнения, формирует ответственное отношение к заданию. Присматриваясь к индивидуальным особенностям членов коллектива, руководитель привлекает наиболее сознательных членов к решению общих задач.

На стадии ***дифференцирования*** заканчивается взаимное изучение, на основе которого происходит «сближение» людей в соответствии с их интересами и общим складом характера.

Наиболее сознательные и деятельные люди образуют группу актива. Они раньше других усваивают требования, оценивают их жизненную значимость и стремятся поддержать руководителя.

Образуется и другая группа - добросовестных исполнителей. Эти люди запоминают свои обязанности, сознают необходимость дисциплины и порядка, делают свое дело, но «голоса» не подают, инициативы не проявляют. Они пока не участвуют в общественной работе, стремятся получить более легкий участок работы.

При определенных условиях может сформироваться и группа дезорганизаторов, мешающая работе коллектива. К этой группе относятся разные люди - недисциплинированные, ленивые, люди с чрезмерной амбицией, тщеславием и т.д.

С образованием микрогрупп меняется тактика руководителя. Теперь он предъявляет требования не только от своего имени, но и от имени актива. Более того, он передает некоторые функции активу, например, контроль за исполнением распоряжений, побуждает актив к проявлению инициативы, творческому отношению к работе.

Установлено, что если руководитель требует только от себя лично, эти требования рассматриваются как внешние, если же требования от имени актива, то они охотно принимаются и реализуются быстро. С начала деятельности актива вступает в силу закон саморегуляции коллектива. Актив требует, контролирует, задает тон в исполнении, формирует общественное мнение, которое регулирует поведение коллектива и личности.

Постепенно включаются в активную деятельность и добросовестные исполнители, они начинают составлять резерв актива.

К содержанию

Необходима борьба с дезорганизаторами. Эта работа должна быть индивидуальна. Руководителю надо разобраться в индивидуальных мотивах поведения, характерах людей и соответственно определять оптимальные педагогические воздействия на них. Одного участника достаточно хотя бы похвалить, второго переместить на другой участок работы, третьего перевести в другую группу (из-за несовместимости), с четвертым нужна длительная работа, пятому необходимо, чтобы коллектив его резко осудил, шестого - исключить и т.д. Вся эта разнообразная работа должна быть направлена на воспитание сознательности членов коллектива. Когда это достигается, коллектив переходит на новую качественную ступень своего развития.

Третья стадия развития коллектива может быть названа *синтетической*. На этой стадии образуется единство установок и интересов членов коллектива, единство воли. Все участники коллектива самостоятельного творчества усвоили требования руководителя, теперь весь коллектив требует от каждого. Окончательно утверждаются отношения товарищества, сотрудничества. Происходит сближение людей на более высоком духовном, творческом уровне.

На этой стадии развития коллектива меняется и стиль руководства. Если на первой стадии руководитель представляется членам коллектива как внешняя по отношению к ним сила, то теперь он выступает как любимый и уважаемый представитель и выразитель их интересов. Коллектив хорошо понимает руководителя и без нажима с его стороны реализует требования. В свою очередь коллектив предъявляет ему более высокие требования, стимулируя его рост и развитие как личности.

Поэтому руководство на третьей ступени развития коллектива относится к более легким, но в то же время более трудным. Легким потому, что коллектив активно поддерживает руководителя, трудным потому, что уровень коллектива очень высок и от руководителя требуется изобретательность и гибкость в руководстве людьми. Руководитель на этой стадии вместе с коллективом должен найти оптимальные решения всех вопросов, касающихся жизни коллектива, создавать условия для роста творческих сил каждого. Он должен внимательно прислушиваться к «пульсу» коллектива и тактично регулировать деятельность этого высокоорганизованного организма.

Третьей стадией не завершается развитие коллектива. Он развивается непрерывно. Его дальнейшее развитие связано с совершенствованием труда, возрастанием творческих элементов в нем, ростом культурных человеческих отношений, еще большей ответственности каждого, требовательности к себе.

Определенные стадии развития коллектива являются типичными, характерными для коллективов всех видов. Но темпы перехода от одной стадии к другой могут быть различными, в зависимости от объективных и субъективных условий деятельности коллектива и общества в целом. Коллектив может развиваться неравномерно, одни стадии его могут проходить быстрее, другие - медленнее. Он может в силу каких-то обстоятельств останавливаться в своем развитии. Возможно такое, когда какая-либо стадия быстро свертывается и наступает сразу следующая.

Следовательно, общие закономерности развития преломляются специфично для конкретного коллектива в зависимости от сложившихся объективных и субъективных условий его жизни и деятельности.

Что касается тактики руководства, то, как видим, она должна быть динамичной, изменяться от стадии к стадии в зависимости от роста сознательности, дисциплины, ответственности и коллективизма.

Любой творческий коллектив может существовать только тогда, когда он развивается, неустанно двигаясь к общей цели. Специфика клубных коллективов заключается в том, что участники любительского творчества и работники культурно-досуговых учреждений сами выбирают перспективные цели и текущие задачи коллектива, сами определяют способы решения этих задач. Здесь приходит на помощь теория и

К содержанию

практика общей педагогики, которая научно обосновала условия и законы развития коллектива.

Традиции коллектива

Огромную роль для развития коллектива имеет наличие в нем традиций. **Традиция** - не любые повторяющиеся элементы в жизни коллектива, а только те, которые характеризуют их как коллективы особенные, не похожие на других. В умении найти красивую, идейно и эмоционально емкую традицию заключается мастерство руководителя самодеятельного коллектива.

Формировать традиции необходимо на ранних этапах развития коллектива. Совместное посещение концертов, выставок, экскурсий, прогулки на природу позволяют строить в самодеятельном коллективе товарищеские взаимоотношения и являются ценными для развития личности. Различают несколько видов традиций.

1. Традиции, связанные с внутриколлективной деятельностью.

К ним можно отнести, к примеру, начало репетиционных занятий с определенной распевки, действий; оригинальные формы проведения первой встречи в новом сезоне и последней встречи в учебном году; ритуал приема новичков в коллектив, включающий в себя рекомендации, представление самостоятельно выполненных работ, шуточную проверку качеств, торжественные обещания, вручение членского билета, письменного наказа и т.п.

2. Традиции, связанные с творческой деятельностью коллектива.

Это могут быть традиционные встречи с деятелями культуры и искусства, профессиональными артистами; ежегодные концерты для ветеранов, воспитанников детских домов, встречи с подобными коллективами из других учреждений культуры, городов, стран.

3. Традиции, связанные с репертуаром.

Включение в репертуар любительского коллектива произведений определенного автора, традиция начинать или заканчивать концерт одной и той же песней и т.д.

Утверждение традиций связано с развитием атрибутики, которая представляет своеобразную символизацию содержания при помощи внешнего выражения. Сюда можно отнести значки и эмблему коллектива, девиз, традиционную форму объявлений об очередных занятиях, заседаниях, репетициях, некоторые предметы-символы.

Традиции легче воспринимаются и утверждаются, когда участники любительского творчества знают историю возникновения и развития коллектива. Каждому должны быть известны вехи организационного и творческого пути своего коллектива.

Правильно поступают там, где ведут летопись своей жизни, собирают и хранят вещественные реликвии и даже организуют небольшие музеи.

Формы и средства социально-культурной деятельности

Формы как способ реализации содержания деятельности учреждений культуры

Содержание деятельности должно обязательно облекаться в определенную форму. Формы работы клубных учреждений - это способы и приёмы организации клубной аудитории.

По способам реализации содержания клубной деятельности мы различаем лекции и беседы, диспуты и вечера вопросов и ответов, дискотеки и шоу - программы и т.д.

В зависимости от способов организации клубной аудитории формы бывают индивидуальные, групповые и массовые.

Индивидуальные формы:

Беседы: в обыденном смысле - литературная или театральная форма устного или письменного обмена в разговоре между двумя и более людьми; - в философском и научных смыслах - специфическая форма и организация общения, коммуникации. Традиционно противопоставляется монологу.

К содержанию

Консультации: объяснение, разъяснение каких либо понятий. Ответы на вопросы.

Групповые формы:

Лекции: устное систематическое и последовательное изложение материала по какой - либо проблеме, методу, теме вопроса и т. д. Лекция, как метод обучения, относится к словесным методам обучения. Механизм восприятия лекции выглядит следующим образом: воспринимается информация, затем в сознании происходит её анализ, после чего информация снова выражается словами (в виде конспекта лекции). Конспект является уже продуктом мышления учащегося, что требует от него значительного умственного напряжения.

Встречи: это хорошая возможность организовать людей в определённом месте, пообщаться, обсудить и проанализировать ситуации, проблемы и успехи.

Тренинги: метод активного обучения, направленный на развитие знаний, умений и навыков и социальных установок.

Массовые формы:

Праздники: день торжества, установленный в честь или в память кого-нибудь, чего-нибудь. День или ряд дней, отмечаемых церковью в память религиозного события или святого. Выходной, нерабочий день. День радости и торжества. День игр и развлечений. Праздник является особым элементом в структуре социального времени. Главная функция праздника - социокультурная интеграция той или иной общности людей. Праздник - это инструмент маркетинга. К тому же, праздник выполняет важную функцию релаксации. Праздник делает перерыв в рутинизированной жизни человека.

Семинары: форма учебно-практических занятий, при которой учащиеся (студенты, стажёры) обсуждают сообщения, доклады и рефераты, выполненные ими по результатам учебных или научных исследований под руководством преподавателя. Преподаватель в этом случае является координатором обсуждений темы семинара, подготовка к которому является обязательной. Поэтому тема семинара и основные источники обсуждения предъявляются до обсуждения для детального ознакомления, изучения. Цели обсуждений направлены на формирование навыков профессиональной полемики и закрепление обсуждаемого материала.

Под формами - программами культурно - досуговой деятельности следует понимать способы и приемы организации людей в учреждении культуры, по месту жительства в целях доведения до них определенного содержания.

В зависимости от характера аудитории и средств воздействия формы культурно - досуговой деятельности делятся на массовые, групповые и индивидуальные. Формы - программы культурно - досуговой деятельности - не существуют сами по себе. По отношению к содержанию форма - программа носит зависимый характер.

Содержание деятельности должно обязательно облекаться в определенную форму. Формы работы клубных учреждений - это способы и приёмы организации клубной аудитории.

В зависимости от способов организации клубной аудитории формы бывают индивидуальные, групповые и массовые. Индивидуальные формы - это беседы, консультации и др. К групповым формам относятся, прежде всего, клубные объединения, кружки и коллективы самодеятельного художественного творчества, а также мероприятия, носящие камерный характер (вечера - кафе, дискуссионные формы, литературно - музыкальные и поэтические вечера и т. п.)

Массовые формы работы предполагают включение в действие большого числа участников (народные гуляния, балы, маскарады, шоу, дискотеки и др.).

При использовании различных форм работы необходимо учитывать одно неперемное условие: форма должна соответствовать содержанию, чтобы оно могло раскрыться наиболее полно. От выбора форм часто зависит результат деятельности.

Развитие интереса и творческих способностей у детей

К содержанию

Независимо от того, какие способности есть у ребенка и когда они проявляются, можно выделить четыре основных этапа, которые будет проходить ребенок на пути от способностей к таланту.

Первый этап – игровой.

На этом этапе внимательные родители играют роль и учителей, и наставников, и великодушных героев, являясь примером для подражания. Ребенок лишь «играет» со своими способностями, примеряя к себе разные виды занятий и увлечений.

Детей может интересовать абсолютно все или, наоборот, что-то одно, но первоначальное увлечение может померкнуть при столкновении с первыми трудностями. Поэтому девиз родителей на этой стадии: «Неторопливость, спокойствие, рассудительность».

Второй этап – индивидуальность.

Этот этап, как правило, приходится на школьные годы, хотя есть дети, способности которых четко проявляются значительно раньше. На этом этапе большую роль играют семейные традиции.

Так, например, в семьях цирковых артистов малыши буквально с пеленок начинают выступать вместе с родителями и, минуя этап игры, включаются в жизнь артистов, постепенно привыкая к ежедневной работе. Дальнейшая творческая судьба таких детей предопределена. Но это скорее исключение, чем правило.

Большинство детей школьного возраста поступают в какой-нибудь кружок, секцию или студию, и тогда у ребенка появляются наставники, которые работают с ним уже индивидуально.

Быстрота его успехов является наградой для учителей. Для этой стадии характерно то, что взрослые постоянно приспосабливаются к ребенку, постигающему свой талант.

Если дети вдруг перестают делать заметные успехи, родители считают виновным педагога и пытаются его заменить. Следовательно, на этом этапе индивидуальный наставник играет главную роль. Он даже может подчинить распорядок всей семье распорядку юного дарования, то есть родители очень тесно взаимодействуют с наставником.

На этой стадии ребенок уже обычно проявляет желание трудиться и достигать высоких результатов.

Третий – этап роста.

Ребенок нуждается уже в более квалифицированном педагоге, который становится основным судьей его успехов. Родители занимают подчинительную позицию, их роль сводится к моральной и материальной поддержке. На этом этапе для поддержания желания трудиться и достигать результатов, очень важны конкурсы, концерты или соревнования, проходящие вне дома. Родители теперь выступают в роли зрителей.

Четвертый – этап мастерства.

На этом этапе подросток, если он действительно талантлив, обгоняет своих сверстников, а иногда и наставников и превращается в настоящего мастера в избранной сфере. Подобное случается редко и достигают таких высот единицы.

Родителям надо быть очень осторожными на этой стадии, чтобы не привести к «звездной болезни».

Руководитель коллектива.

Профессиограмма руководителя

Профессиональная пригодность человека есть не что иное, как необходимый комплекс способностей, физических, нервно-психических и нравственных качеств, которые требуются для овладения определенными рабочими функциями и успешной деятельности в той или иной сфере производства или духовной жизни.

К содержанию

Поэтому ее нельзя сводить только к сумме знаний, умений и практической сноровки, которые приобретаются в ходе профессионального обучения. Еще нужна склонность к работе, наличие определенных природных данных и нравственных качеств.

Профессиональная пригодность к педагогической деятельности связана с наличием у человека физического и психического здоровья, хороших речевых данных, уравновешенности нервной системы, способности выдерживать воздействия сильных раздражителей, проявлять выдержку и т. д. К числу личностных качеств, характеризующих пригодность к педагогической деятельности, также относятся: склонность к работе с детьми, коммуникабельность (стремление и умение общаться с другими людьми), тактичность, наблюдательность, развитое воображение, организаторские способности, высокая требовательность к себе.

Организаторские способности особенно важны в деятельности руководителя любительского коллектива.

Специфика организаторской деятельности определяет структуру организаторских способностей, которая включает «организаторское чутье». «Организаторское чутье» необходимо руководителю коллектива, который должен понимать психологию людей, их взаимоотношения, обязан понимать состояние каждого исполнителя, уметь поддержать, иногда и «не заметить» ошибки, а когда нужно, призвать к исполнительскому порядку. Особенно это важно в работе с любителями.

Для руководителя коллектива общественная энергичность, умение побудить людей к активности, требовательность и критичность являются важнейшими качествами.

Особую важность приобретают человеческие качества педагога, которые становятся профессионально значимыми предпосылками создания благоприятных отношений в учебно-воспитательном процессе.

В ряду этих качеств человечность, доброта, терпеливость, порядочность, честность, ответственность, справедливость, обязательность, объективность, щедрость, уважение к людям, высокая нравственность, оптимизм, эмоциональная уравновешенность, потребность к общению, интерес к жизни воспитанников, доброжелательность, самокритичность, дружелюбие, сдержанность, достоинство, патриотизм, религиозность, принципиальность, отзывчивость, эмоциональная культура и многие другие.

Обязательное для руководителя качество - гуманизм, т. е. отношение к человеку как высшей ценности на земле, выражение этого отношения в конкретных делах и поступках.

Гуманные отношения складываются из интереса к личности участника коллектива, из сочувствия, помощи ему, уважения его мнения, состояния особенностей развития, из высокой требовательности к его учебной деятельности и озабоченности развитием его личности. Участники самодеятельных коллективов видят эти проявления и следуют им сначала неосознанно, постепенно приобретая опыт гуманного отношения к людям.

Руководитель - это всегда активная, творческая личность. Он выступает организатором повседневной жизни участников. Пробуждать интересы, вести участников за собой может только человек с развитой волей, где личной активности отводится решающее место.

Педагогическое руководство таким сложным организмом, как самодеятельный коллектив, обязывает руководителя быть изобретательным, сообразительным, настойчивым, всегда готовым к самостоятельному разрешению любых ситуаций.

Руководитель - образец для подражания, побуждающий учащихся следовать за ним, равняться на близкий и доступный для подражания образец. Профессионально необходимыми качествами руководителя являются выдержка и самообладание.

Профессионал всегда, даже при самых неожиданных обстоятельствах (а их бывает немало), обязан сохранить за собой ведущее положение в учебно-воспитательном процессе. Никаких срывов, растерянности и беспомощности руководителя участники не должны чувствовать и видеть.

К содержанию

Душевная чуткость в характере руководителя - своеобразный барометр, позволяющий ему чувствовать состояние участников, их настроение, вовремя придти на помощь тем, кто в ней больше всего нуждается.

Естественное состояние руководителя - профессиональное беспокойство за настоящее и будущее своих питомцев.

Репертуар – лицо творческого коллектива.

Принципы формирования репертуара

Репертуар – сосредоточение всех проблем любительского театра нашего времени. В репертуаре, как в зеркале, отражается жизненная и эстетическая позиция режиссера и коллектива, цели, которые они перед собой ставят, способ и характер организации внутренней жизни коллектива, и вся его деятельность.

Каждый режиссер выстраивает репертуар руководимого им коллектива по-своему, исходя из своих художественных стремлений, конкретных обстоятельств, особенностей жизни и творчества коллектива.

Содержание и характер репертуара зависит от возраста участников коллектива. Необходимость увлекательности, значимости пьесы, ее идейно-художественных достоинств, выбранной для работы – является важным моментом в творческом процессе. Важно преобладание сказок в репертуаре детских коллективов младших возрастных групп, а так же инсценировок басен, стихов.

Необходимо усложнение репертуара в зависимости от возраста участников коллектива, их общей подготовки, уровня знаний, культуры, опыта работы в театральном коллективе, обращение в репертуаре к нравственным проблемам становления личности подростка, юноши, девушки.

Высокая художественность пьес – это важнейшая основа для проведения воспитательной работы в театральном коллективе.

Репертуар определяет лицо театра и лицо коллектива, он способен формированию мировоззрения, воспитывает и развивает коллектив.

Подбор репертуара в современном любительском творчестве – дело непростое, хотя, конечно, выработаны и приняты единые критерии и принципы его оценки, пополняется он за счет всего лучшего, что имеется в художественной сокровищнице современного общества.

Сложности эти связаны в первую очередь с тем, что каждый коллектив располагает присущим только ему техническими и художественными взаимоотношениями, в соответствии с которыми руководителю приходится выбирать пьесы.

Длительная и трудная учебная, репетиционная работа может не дать положительного эффекта – педагогического, художественного, если было взято произведение завышенной трудности и с ним не справились или наоборот, оно оказалось легким, не требующим напряженных поисков, показа всего, на что способны исполнители.

Аналогичные требования предъявляются к репертуару любительского коллектива любого жанра – танцевального, хорового, оркестрового (народного, эстрадного, духовного).

Одним из критериев при подборе репертуара является его реальность, соответствие репертуара техническим и художественным возможностям коллектива.

Проблему учебного репертуара приходится решать в основном в первый период работы коллектива, когда участники овладевают исполнительскими навыками, вырабатывают исходные эстетические позиции, устанавливают тесное взаимопонимание между собой.

Пьесы для обучения должны быть интересны участникам и не представлять особенно на первом этапе больших технических и эстетических трудностей.

К содержанию

Такой репертуар способствует быстрому совершенствованию мастерства участников, развитию и закреплению навыков игры; развивает у исполнителей интерес к народному творчеству, к занятиям в коллективе, обогащает духовным мир, внутреннюю культуру, эстетические вкусы.

В свою очередь концертный репертуар наряду с требованиями, которым он должен отвечать и как учебный, обладает еще и целым рядом качеств. С его помощью решаются широкие художественно-исполнительские и социально-педагогические задачи.

Необходимо предостеречь руководителей и от излишнего увлечения пьесами народного характера. Многие из них исполняются всеми коллективами, ансамблями, перестают нести элемент новизны открытия, быстро «заигрываются». Пьесы, песни составляют основу репертуара, он может показаться устаревшим, неинтересным, однообразным. Тогда возникают значительные трудности при составлении концертных программ.

Следует также с большой ответственностью подходить к использованию крупномасштабных и сложных произведений мировой и отечественной классики. При выборе их следует учитывать реальные возможности любительской сцены, ограниченные технические и творческие возможности самодеятельных коллективов.

Критический подход к подбору репертуара – одно из важнейших условий правильности решения о включении в работу классического произведения.

Чтобы репертуар всегда нес элемент новизны, оставался действенным в педагогическом отношении, нужно стараться включать в него новые произведения, написанные нашими современниками – драматургами.

Интерес в репертуаре самодеятельных коллективов вызывают песни, танцы, пьесы, написанные местными драматургами, композиторами. Они, как правило, не имеют широкой известности, воспринимаются внимательно и с интересом. Материалом для создания таких произведений служит местный фольклор, частушки, наигрыши, народные песни, танцы, исторические события, происходящие в том или ином районе. В этом случае руководителю не приходится ждать, когда прозвучит интересное произведение по радио, телевидению, когда появятся в продаже ноты, партитура, запись, пьеса.

Жанр агитбригады привлекает своим разнообразием. Он способен соединить волнующий запах свежей газеты с покоряющей магией театра, прочную фактографию с полетом самой дерзкой фантазии, эстрадную броскость с острой публицистикой. Уверенность агитатора, точность пропагандиста, страстность актера – вот что такое истинная агитбригада. В список ее достоинств могут войти такие качества, как мобильность, динамичность, оперативность, злободневность.

Агитбригадный жанр – сложный и ответственный. Работа в любом жанре искусства требует умения, подготовленности, мастерства. Но агитбригада – особо острое оружие, требующее чрезвычайно внимательного к себе отношения.

Первооснова любого театрального представления и агитбригадного также – добротная высококачественная драматургия.

Но для агитбригадного представления подобрать репертуар гораздо сложнее, чем для любого другого самодеятельного коллектива.

Когда творческий коллектив не находит в современном репертуаре близкой для него материала, он всегда может обратиться к классике. Агитбригадный жанр не имеет созданного профессиональными драматургами специального репертуара. И практически для агитбригады путь один: хочешь свою аудиторию, – создавай репертуар в своем коллективе, своими силами.

Жанр агитбригады осязаемо конкретен по своему воздействию на окружающую жизнь. Он предоставляет необычайные горизонты для поиска, творчества, инициативы.

Если отдельный номер еще можно взять откуда-то готовым, то уж весь сценарий для агитбригады нигде не возьмешь. Так или иначе, его надо создавать и здесь многое в руках руководителя и самих участников.

К содержанию

Ко всему этому надо добавить, что агитбригада не имеет аналога в профессиональном искусстве. Это подлинно любительский жанр.

Комплексное воспитание

В любительском творчестве есть два пути – путь сознательного развития и путь самотека, следовательно, и два отличных друг от друга результата. В первом случае мы имеем дело с подлинно творческим коллективом, ставящим интересные и нужные спектакли. Во втором – дело ведет к постановке спектаклей, внешне правдоподобных, но лишенных подлинного искусства.

Это дает возможность лучше и яснее понять то, к чему должен стремиться режиссер-руководитель и что он должен считать главной задачей в своей работе с коллективом.

Основой жизни коллектива, основой его творческого развития является учебно-воспитательная работа – это основа творческого совершенствования. Если речь идет об обучении, мы имеем в виду в первую очередь совершенствование знаний, обучение человека какой-нибудь новой профессии, какой он ранее не владел, или расширение его общего кругозора.

Если речь идет о воспитании. То здесь имеется в виду, прежде всего, совершенствование характера человека, его личных качеств.

Человек может быть образованным, но не воспитанным, и наоборот – его знания могут быть не так уж велики, но он может быть по-настоящему воспитанным, тактичным.

Нам дорого в человеке единство, гармоническое развитие. Нам нужна целостная личность, и мы не отдаем предпочтения ни обучению, ни воспитанию. Это единый процесс.

Нужно учить каждого пришедшего на сцену всему тому, что должен знать актер, и воспитывать каждого таким, каким должен быть актер в быту, на репетиции, на спектакле.

На практике учебная и воспитательная работа не разграничивается – *воспитывая – обучаем, обучая – воспитываем.*

Обучение должно вестись по трем основным направлениям:

1. Повышение идейно-политического уровня.
2. Повышение их общекультурного уровня.
3. Повышение уровня исполнительского мастерства.

Основную задачу воспитательной работы можно определить так: воспитание должно помочь в совершенствовании морально-эстетического облика каждого участника коллектива в отдельности и коллектива в целом.

Эстетическое воспитание – это стремления научить понимать прекрасное, видеть это прекрасное в жизни и в искусстве, знать основные вехи развития искусства. Воспитание будет проходить успешнее в том случае, если руководитель построит его не «вообще», а отталкиваясь от особенностей характеров своих участников, учитывая их индивидуальные особенности и вкусы, как хорошие, так и дурные. Это поможет ему более эффективно развить все ценное, что есть в характере человека, и преодолеть все наносное.

Воспитание коллективизма, понимание единой цели в работе

Коллектив нужно строить, воспитывать. Когда у всех его участников появляется понимание единой цели в работе, когда на практике осуществляется принцип коллективизма – «один за всех и все за одного», можно считать, что воспитание коллективизма идет по правильному пути.

О моральном облике кружковцев.

Коллектив должен оказывать воздействие на формирование характера, содействовать тому, чтобы моральный облик каждого исполнителя был безупречным.

Актер любительского театра – это агитатор и пропагандист. Он несет со сцены призыв к новому, лучшему, передовому. Зритель верит в правдивость созданного актером

К содержанию

образа, в искренность произносимых им со сцены слов, но все это бывает до тех пор, пока личность исполнителя не вступает в противоречие с характером образа.

Творческая дисциплина и этика.

Путь к совершенствованию морального облика кружковцев лежит через укрепление творческой дисциплины коллектива, его этических основ.

Репетиция, как познавательный, воспитательный и творческий акт

Репетиция основная форма занятий в театральном коллективе и очень сложный творческий процесс. Особенно сложно проведение репетиции в любительском творческом коллективе, так как актёры любительского театра не получили специального образования. Они овладеют мастерством в процессе постановки спектакля и, следовательно, репетиция является уроком мастерства.

На репетиции участники творческого коллектива обогащаются новыми знаниями, новыми пониманиями мира и себя в этом мире. Репетиция – это урок нравственности и эстетики, урок самопознания и мастерства актёр. Руководитель-режиссёр, прежде всего, воспитатель, должен быть чутким, внимательным, обязан разглядеть дарования, помочь раскрыться каждому.

Поэтому, распределять роли нужно, опираясь и отталкиваясь от индивидуальных качеств каждого из участников творческого коллектива. На весь выпускной период режиссёром-постановщиком, художником спектакля и заведующим постановочной частью составляется специальный репетиционный план, который согласуется с главным режиссёром театра и утверждается на художественном совете.

Существует четыре вида репетиций:

Монтировочные (предварительная проверка всех элементов декорационного оформления спектакля, постановки). Во время монтировочной репетиции производится сборка декораций пьесы по актам в соответствии с авторским эскизом и техническим макетом, разрабатываются способы и средства для быстрой смены декораций; уточняется размещение предметов оформления спектакля, проверяются механизмы для получения сценических эффектов, художественного освещения декораций. Последние монтировочные репетиции проводятся с участием актёров в костюмах и гриме.

Сводные (связывание кусков, эпизодов между собой).

Прогонные (репетиция отдельных кусков, номеров).

Генеральная (показ без зрителя).

Что касается тактики руководства режиссёра, она должна быть динамичной, изменяется от стадии к стадии в зависимости от роста, дисциплины, ответственности и коллективизма.

Любой творческий коллектив может существовать только тогда, когда он развивается, двигаясь к общей цели. А любительские театральные студии являются резервом любительского театра.

Учебная работа в творческом коллективе главное условие роста и совершенствования профессионального мастерства. Режиссёр-педагог создаёт свои традиции, порядки и дисциплины, методом поощрения и наказания, воспитывает, развивает, приобщает к искусству и культуре.

Выбор пьесы для работы коллектива как последовательный процесс идейно-творческого воспитания

Одним из первых уроков режиссуры, – первая встреча с пьесой; как много значит, при каких условиях она проходит, какие чувства возбуждает, какой след оставляет.

Знакомство с новой пьесой – это маленький праздник. Мы полны ожидания и надежды. К нам в гости приходят «знакомые незнакомцы» - персонажи, чьи жизненные пути пересеклись на страницах драматургического произведения.

К содержанию

Много на свете хороших пьес с прекрасными идеями, с добрыми мыслями. Но пока мысль, идея, заложенная в пьесе, не стала твоей личной, не пропущена через твое сердце, она не зазвучит со сцены, как бы благородна и возвышенна ни была она сама по себе. Мы стараемся находить среди пьес и «свои». «Свои» – это такие пьесы, где есть то, что волнует нас в жизни. «Пьеса есть вырез из жизни, принесенный на сцену при помощи искусства», – мысль французского драматурга Жана Жюльена.

Мы сделали важный вывод: дело совсем не в том, чтобы ставить «полотно» за «полотном». Важно найти что-то свое, смыкающееся с нашим жизненным опытом, с нашими убеждениями и пристрастиями. Найти свое – будь то классическое произведение или новая пьеса никому еще неизвестного автора. И порой скромная безвестная пьеса может прозвучать у любителей свежо и актуально, а солидное апробированное название – оставить холодным сердца зрителей.

«Самое трудное, – говорил Горький, – найти и понять себя в жизни». Найти и понять себя в театре тоже трудно, но необходимо.

Как всегда, много разного приходит в голову, когда придумывается новый спектакль. Очень важно, чтобы был наш коллективный поиск и коллективный труд, чтобы все почитали, искали, подумали, как сделать его содержательнее, острее, доходчивее.

Необходимо чтобы материал трогал вас, волновал, т. е. откликался на ваше общественное, гражданское, нравственное чувство. Бывает, что пьеса нравится, когда мы понимаем, что она может быть сыграна, её есть кому играть, поставить её не трудно – одно два места действия, мало действующих лиц, не дорогие костюмы. Подобные соображения при всей важности не могут быть исходными в творчестве. Исходным может быть только отклик материала нашему гражданскому и художественному чувству. Только тот материал, который стучится в ваше сердце, в итоге даёт истинно творческий результат. Тогда можно рассчитать многое: возможности коллектива, бюджетные ресурсы, сценические трудности.

Репертуар – сосредоточение всех проблем любительского театра нашего времени. В репертуаре, как в зеркале, отражается жизненная позиция режиссёра и коллектива. Цели, которые они перед собой ставят, способ и характер организации внутренней жизни коллектива, в конечном счёте, вся его деятельность. Каждый режиссёр подбирает пьесы для руководимого им театра по-своему, исходя из своих художественных стремлений, конкретных обстоятельств, особенностей жизни и творчества коллектива.

Не так-то просто режиссёру определить волнующую данный коллектив проблему, с которой надо непременно, во что бы то ни стало, и не в будущем, а сегодня, сейчас, прийти к зрителю.

Коллектив состоит из самых различных индивидуальностей, с далеко не одинаковым идейным и эстетическим уровнем и с разными точками зрения. Режиссёр «заболел» проблемой и предлагает к постановке определённое произведение, а оно может встретить недоверие, сомнение, непонимание, сопротивление. Коллектив, во всяком случае, часть его, не всегда бывает готов к предложению режиссёра. Режиссёр понимает, что если он не сумеет воспитать коллектив творческих единомышленников, то к намеченной цели не придёт.

В решении этой нелёгкой долговременной задачи, обязательным становится включение каждого вновь пришедшего участника художественной самодеятельности в строительство театра. Это значит, что каждый должен обрести своё место в коллективе, в процессе определения и создания творческого своеобразия театра, атмосферы, нравственного климата. С этого начинается сближение в единое целое различных индивидуальностей, и одновременно самоутверждение каждой личности в театре.

Вторым этапом должен стать акт подключения каждого члена коллектива к такому важному и ответственному моменту жизни театра, как принятие в репертуар того или иного литературного произведения. И если режиссёр подойдёт к решению проблемы

К содержанию

именно с этой позицией, то он правильно воспримет любую дискуссию, поскольку будет не стихийный спор, а серьёзный разговор не только учеников, но и соратников.

Принимая к постановке то или иное произведение, режиссёры зачастую отмечают, прежде всего, наличие «проблемности», той самой сегодняшней «болевого точки» своей и коллектива и уж во вторую очередь его художественный уровень. И нередко обнаруживают это уже в процессе работы.

Любительским театрам, принявшим к постановке художественно несовершенные произведения, крайне редко удаётся точно и глубоко раскрыть содержащиеся в них современные проблемы. Подлинное и глубокое знание жизни, чувство ритма современности отстают, и их место занимают примелькавшиеся штампы ремесленного театра.

Раздумывая о репертуаре любительских театров, участники пришли к выводу, что необходимо учитывать и педагогический аспект этой проблемы. Грани актёрского мастерства наилучшим образом отшлифовываются на спектаклях различных жанров: комедиях и сатирах, трагикомедиях, героических комедиях в стихах, документальных хрониках и поэтических композициях.

Народные театры ставят сегодня Шекспира и Мольера, Брехта и Маяковского, Чехова и Горького. Великие драматурги всегда были великими учителями актёров. В этом проявляется творческий рост народных театров, объясняет рост их популярности у зрителя, их значимость в культурной жизни страны.

Распределение ролей как единство воспитания художественного творчества коллектива

Для успеха спектакля очень большое значение имеет удачное распределение ролей. Поэтому режиссёру следует уделить этому вопросу самое серьёзное внимание. Распределение ролей лучше проводить после читки и обсуждения пьесы. В противном случае каждый член коллектива сосредоточит своё внимание главным образом на порученной ему роли, и от этого обсуждение пьесы может стать менее активным.

Когда режиссёр впервые встречается с коллективом и не знает его индивидуальных особенностей и творческих возможностей его участников, распределение ролей представляет большие трудности. Тут возможны ошибки, которые в дальнейшем могут даже потребовать замены отдельных исполнителей. Поэтому, прежде чем окончательно решить, кому поручить какую роль, лучше начать с пробы нескольких членов коллектива на одну и ту же роль. Это позволит решить, кто на неё больше подходит. При этих пробах следует принимать во внимание желание самих участников сыграть ту или иную роль и по возможности удовлетворять их творческие заявки. В результате проведённых проб режиссёр объявляет им состав исполнителей. Конечно, при таком способе распределения ролей времени будет затрачено значительно больше, но это предохранит режиссёра от ошибок.

Однако и в тех случаях, когда руководитель хорошо знает свой коллектив, удачно подобрать исполнителей на каждую роль не так просто.

В первую очередь принимается во внимание соответствие внутренних и внешних данных исполнителя с материалом роли, т. е. с характером и внешними данными образа, который он должен выполнить. Учитывается при этом возраст, сценический опыт, способности, творческий диапазон и умение работать. Следует также учитывать характер сыгранных прежде ролей, так как, если участник коллектива будет всё время играть роли одного плана, он перестанет творчески расти, будет повторять самого себя и, возможно, прибегать к штампу и наигрышу.

Иногда вполне допустим «творческий риск» - поручение исполнителю роли, казалось бы, не соответствующей его данным. Такой риск часто себя оправдывает.

К содержанию

Следует по возможности, наметить два состава участников. Наличие двух исполнителей предохраняет репетиции и спектакли от срывов, вызванных болезнью, внезапным отъездом, уходом из коллектива одного из участников спектакля.

При распределении ролей бывают случаи недовольства членов коллектива полученными ролями. Обычно это вызывается незначительным размером роли, её эпизодичностью. Уместно напомнить этим участникам слова К. С. Станиславского: «Нет маленьких ролей, а есть маленькие актёры». Небольшие эпизодические роли требуют не менее тщательной работы и филигранной отделки каждой детали, каждого жеста и слова, чем центральные образы пьесы.

Любительская театральная студия и проблемы студийности

В городах существует большое количество детских любительских театральных коллективов, создающих условия по социальной адаптации, формирования креативности мышления, коммуникабельности, обладающих прочно сформированными морально-нравственными качествами личности.

Вместе с тем существует ряд проблем, которые требуют всестороннего изучения и решения при поддержке органов власти.

Одной из проблем является - **дефицит квалифицированных кадров**. Значительная часть педагогов (руководителей театральных коллективов) не имеют профессионального образования в области театра (в основном это учителя русского языка и литературы, педагоги-организаторы). Вследствие этого уровень театральных постановок таких коллективов остается достаточно низким на протяжении ряда лет. Это формирует у учащихся искаженное представление о сценической культуре и сдерживает творческий рост ребят-студийцев.

Системная методическая поддержка таких педагогов-энтузиастов могла бы способствовать решению этой проблемы. Между тем курсы по повышению квалификации педагогических кадров нацелены исключительно на усовершенствование педагогического мастерства, но не решающие проблему специализированной подготовки руководителей театральных студий.

Дополнительным стимулом для творческого роста могло бы стать **взаимодействие коллективов друг с другом** (обмен спектаклями, проведение мастер-классов, семинаров, тренингов, неформальное общение, совместное проведение разнообразных мероприятий).

На настоящий момент все театральные коллективы обособлены друг от друга, не имеют минимальной информации о действующих в городе студиях, их руководителях, материально-технической базе, репертуаре и творческих достижениях. Решением данной проблемы могло бы стать создание информационного поля для систематизации данных о школьных театральных студиях.

Еще Николай Васильевич Гоголь утверждал, что «театр – это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра». Поэтому пропаганда театра, как мощнейшего рычага воспитания подрастающего поколения, строгий отбор репертуара для школьных театральных коллективов, повышение уровня зрительской и исполнительской культуры, организация и проведение дней театра, летнего тематического лагеря, создание механизмов взаимодействия театральных коллективов города должно будет повысить эффективность выполнения задач, поставленных Президентом и правительством перед образовательными учреждениями.

Планирование работы творческого коллектива

Планирование организует и дисциплинирует деятельность творческого коллектива. Руководитель, планируя свою деятельность, может опираться на следующие источники:

- планы предыдущего года;
- планы учреждения культуры, в котором функционирует (как текущие, так и перспективные);

К содержанию

- календари знаменательных дат (городского, федерального, мирового уровня);
- социальные заказы;
- положительный опыт аналогичного коллектива народно-художественного творчества;
- традиции коллектива или учреждения культуры;
- информация о направленности досуговых интересов участников любительского творчества, и пожелания;
- творческие планы самого руководителя.

Структура плана может варьироваться самим руководителем. Целесообразно всю творческо-производственную деятельность разделить на несколько блоков, такие как: организационно-методическая работа, учебно-воспитательная работа, внеучебная работа, концертная деятельность.

Каждый блок может наполняться, к примеру, таким содержанием:

Примерная структура плана коллектива художественного творчества

I. Организационно-методическая работа.

1. Дополнительный набор участников в коллектив.
2. Подготовка помещений, аудитории (капитальный или косметический ремонт, оснащение, приобретение реквизита, учебных пособий, нотной литературы и т.д.).
3. Проведение собраний.
4. Выбор нового актива, отчет актива о проделанной работе.
5. Изменение устава.
6. Изучение потребностей, запросов населения (проведение социологических исследований в этом направлении) др.

II. Учебно-воспитательная, творческая работа.

1. Постоянное освоение разделов учебной программы от простого к сложному:
 - а.) занятия по актерскому мастерству, технике речи и художественному слову в драматическом кружке;
 - б.) занятия по музыкальной грамоте, сольфеджио, по постановке голоса, вокальному мастерству в хоровых коллективах;
 - в.) классический и характерный тренаж, знакомство с теорией и историей хореографии в хореографических коллективах;
 - г.) тренаж по физическому развитию и технике циркового искусства в цирковых коллективах;
 - д.) обучение навыкам игры на музыкальных инструментах в оркестрах и вокально-инструментальных коллективах и т.д.
2. Постановочная (балетмейстерская, режиссерская, дирижерская) работа.
3. Репетиционная работа (отработка поставленных номеров, спектаклей, этюдов, композиций, музыкальных произведений и т.п.).

III. Внеучебная работа.

1. Посещение учреждений культуры и искусства (концертов, спектаклей, выставок).
2. Встречи с деятелями культуры и искусства, профессиональными артистами, танцорами, музыкантами, профессиональными и самодеятельными творческими коллективами и т.п.
3. Проведение мероприятий внутри коллектива (празднование дней рождения участников, коллектива, встреча Нового года, посвящение новичков в участники коллектива и т.д.

IV. Концертная деятельность.

Концерты на уровне учреждения культуры, района, города, области.

Гастрольная деятельность.

Участие в конкурсах, фестивалях, чемпионатах.

Формы повышения квалификации режиссёров любительских театральных коллективов (семинары, курсы, лаборатории)

К содержанию

Начальные шаги почти всех лабораторий носит характер семинара. Уже на первых занятиях обнаруживается профессиональный и общекультурный уровень участника лаборатории. Но в отличие от семинара лаборатория не занимается напрямую повышением теоретического уровня своих участников, а идёт в работе от практики к выводам, к методике, теории и с первых же шагов обращается к просмотру и анализу спектаклей. А коллективный анализ спектаклей уже носит специфический лабораторный характер, где происходит обмен мнениями о различных аспектах деятельности режиссёра любительского театра, возникают споры, дискуссии, постепенно выявляются и полярные точки зрения. Постоянно выявляются творческие возможности и наклонности участников лабораторий. Из всего того, что происходит на лаборатории, каждый из её участников отбирает для себя то, что представляет для него индивидуально-практический интерес.

На лаборатории выискиваются возможности для моделирования не только этапов процесса работы над ролью и спектаклем, но и принципы создания нравственного климата в коллективе народного театра.

В творческом театре должна быть атмосфера, исключая режиссёрский диктат, волевое навязывание точек зрения и решений режиссёра. И, напротив, стимулирующая творческая деятельность в работе над ролью каждого участника любительского коллектива вне зависимости от его опыта, масштаба дарования и уровня мастерства. Именно такая форма творческого общения, как показала практика, именно такая благотворная атмосфера способна пробудить в каждом увлечённость процесса исследования, познания, осмысления. Вместе с тем участникам лаборатории довольно часто приходится, что называется, садиться за школьную парту изучать основы режиссуры и актёрского мастерства, и всевозможные консультации по различным аспектам режиссёрской деятельности носят семинарский характер. В этом лабораторная работа перекликается с семинарской.

Составные части занятий лаборатории:

- просмотр и анализ спектаклей народных и профессиональных театров;
- занятия по режиссуре и мастерству актёра;
- сценической речи;
- сценическому движению;
- сценографии;
- анализ творческих процессов, происходящих в передовых современных профессиональных театрах;
- знакомство с достижениями в области театральной педагогики;
- анализ появляющихся на книжном рынке и в периодической печати публикаций, касающихся театрального дела;
- экскурсии по городу, а мероприятия, в музеи, встречи с мастерами профессионального театра и работниками государственных и общественных организаций.

Руководитель лаборатории, с учётом обстоятельств, складывающихся на данном занятии, определяет, какой из форм деятельности отдать предпочтение. Таким образом, не только творческое раскрытие проблем современной режиссуры, но и умелое варьирование теми или иными формами деятельности лаборатории даёт возможность её руководителю вносить в каждое занятие нечто новое, свежее, дающее обильную пищу для выводов и размышлений.

Пропаганда театрального искусства

Для реализации своей цели в любительском театральном коллективе руководитель и руководство осуществляют следующие виды деятельности:

- разработка и реализация проектов и программ, направленных на пропаганду, развитие и сохранение народного театра;

К содержанию

- разработка и реализация проектов и программ, направленных на сохранение классических традиций и современных творческих достижений русского искусства;
- выявление и поддержка молодых дарований в сфере сценического искусства;
- поддержка молодых талантов, создание благоприятных условий для их творческой и профессиональной деятельности;
- поддержка творческих работников, деятельность которых направлена на развитие и сохранение театрального искусства;
- обмен культурными программами, проведение семинаров, конференций, фестивалей, мастер-классов, творческих встреч;
- создание условий для развития театрального искусства, расширение разнообразия театрального предложения, сохранение классических театральных традиций;
- разработка программ по расширению доступности театрального и сценического искусства для различных групп населения, увеличение зрительской аудитории;
- создание детских театральных коллективов и театров, организация их деятельности;
- организация изготовления и хранения предметов художественного оформления спектаклей, концертов, представлений, костюмов для сценических постановок;
- организация и проведения совместных проектов и мероприятий в области театрального искусства;
- организация показа театральных и сценических выступлений, спектаклей, концертов, произведений сценического искусства;
- подготовка и проведение спектаклей, концертов, представлений, в том числе с привлечением других юридических и физических лиц для показа на их собственных или арендованных площадках, по телевидению, для трансляции по радио, для съемок на кино-, видео- и иные материальные носители;
- организация и проведения гастролей творческих коллективов и отдельных творческих работников;
- поддержка печатных и электронных изданий об искусстве;
- издание и распространение литературы, осуществление просветительской деятельности, создание интернет-сайтов для привлечения внимания общественности.

Вопросы для самопроверки

1. Первичная организация коллектива. Атмосфера взаимоотношений в коллективе.
2. Самоуправление в коллективе. Совет театра. Устав коллектива.
3. Этика театрального коллектива. Поощрения, наказания.
4. Планирование работы театрального коллектива.
5. любительский театр как социально-культурное явление. Основные этапы развития любительского театра.
6. Любительское творчество как форма творческого труда.
7. Законы сценического искусства, важность овладения ими в любительском театре.
8. Специфика работы режиссера в любительском театре.
9. Роль режиссера в любительском театре. Содержание, смысл и характер его профессиональной подготовки.
10. Репертуар – лицо творческого коллектива.
11. Атмосфера репетиций и учебных занятий в коллективе.
12. Этические проблемы пьесы, ее нравственный смысл и воспитание коллектива.
13. Сочетание репетиций с учебными занятиями; формы учебы, формы занятий.
14. Упражнения и этюды в работе с актерами.

К содержанию

15. Творческие взаимоотношения режиссера и актера в работе над спектаклем. Язык режиссера и форма режиссерских заданий.
16. Этика и педагогический такт режиссера.
17. Особенности творческого процесса в любительском театре.
18. Изучение режиссером каждого участника коллектива и использование результатов такого изучения в работе над ролью.
19. Развитие наблюдательности в участниках театрального коллектива.
20. Любительская театральная студия и проблемы студийности в любительском театре.
21. Студийность, как принцип воспитания в любительском театре.
22. Актерский тренинг и его организация в процессе репетиций.
23. Работа режиссера с актером над созданием внутренних монологов.
24. Работа режиссера с актером над созданием второго плана.
25. Работа режиссера с актером по созданию биографии роли.
26. Работа режиссера с коллективом по организации технических цехов (работа со светом, шумами, работа по изготовлению декораций).
27. Формы повышения квалификации режиссеров любительского театрального коллектива.
28. Участие любительского театра в работе клуба.
29. Народный театр как методический центр любительского театрального творчества города, района.

Список литературы

1. Горчаков, М.Н. Работа руководителя театрального коллектива с исполнителями/ М. Н. Горчаков// М.: Искусство, 1963, с. 220
2. Корогодский, З.Я. Этюд и школа/ З. Я. Корогодский// М.: Сов. Россия, 1975, с. 111
3. Кнебель, М.О. Школа режиссуры Немировича-Данченко/ М. О. Кнебель// М.: Искусство, 1966. с. 125
4. Кнебель, М.О. О действенном анализе пьесы и роли/ М. О. Кнебель// М.: Искусство, 1961, с. 123
5. Немирович-Данченко, В.И. О творчестве актера/ В. И. Немирович-Данченко// М.: Искусство, 1973, с. 314
6. Новский, Л.А. Ступени мастерства/ Л. А. Новский// М.: 1981, с. 90
7. Рубина, Ю.И. Театр и подросток/ Ю. И. Рубина// М.: «Просвещение», 1970, с. 208
8. Сапегин, Б.В. Режиссер самодеятельного театрального коллектива/ Б. В. Сапегин// Л.: 1985, с. 167
9. Товстоногов, Г.А. О профессии режиссера/ Г. А. Товстоногов// М.: ВТО, 1965, с. 420
10. Чечетин, А. И. От «Живой газеты» до театра - студии,/А. И. Чечетин// М.: «Молодая Гвардия», 1989, с. 188
11. Эфрос, А.В. Репетиция – любовь моя/ А. В. Эфрос// М.: Искусство, 1975, с. 135
12. Эфрос, А.В. Профессия – режиссер/ А. В. Эфрос// М.: Искусство, 1979, с. 201
13. Каргин А.С. «Воспитательная работа в самодеятельном коллективе». Москва, «Просвещение», 1984
14. «Соембикэ» №11, 2002
15. «Клуб» №5 2002
16. Для подготовки данной работы были использованы материалы с сайта <http://www.bolshe.ru/>

Рабочая программа

Методика работы с любительским творческим коллективом
Специальность 05.02.01. «Народное художественное творчество»
Квалификация: Руководитель любительского творческого коллектива,
преподаватель (театральное творчество)

Пояснительная записка

Сегодня любительские театры стали неотъемлемой частью нашей культурной жизни. Год от года растет идейный и творческий уровень любительских трупп.

Любительское искусство в нашей стране является большим искусством, и надо стремиться овладеть большим мастерством, чтобы быть достойным его участником.

Любительское искусство, так же, как и всякое профессиональное, требует огромной учебы, упорного овладения техникой органической природы актерского мастерства.

На современном этапе развития театрального любительского творчества повышаются требования к квалификации режиссера-воспитателя, который обязан хорошо знать историю и специфику любительского театра, оказывать действенное влияние на формирование личности участника коллектива, руководить учебной работой студии, работой творческих цехов и т. д.

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ КУРСА

Повышение идейного уровня любительского искусства, массовое приобщение к художественному творчеству молодежи, выявление новых талантов и дарований – вот те большие задачи, которые должен ставить перед собой руководитель творческого коллектива.

Данный курс является завершающим и систематизирующим знания, умения и навыки, приобретенные при изучении предмета «Режиссура и актерское мастерство».

Задачи курса – обучить студентов основам методики работы с творческим коллективом; ознакомить с принципами и методами организации творческого коллектива.

Цель курса – формирование квалифицированного специалиста, отвечающего современным требованиям: формирование профессиональных качеств, творческой активности и инициативы, приобретение теоретических знаний и методических приемов работы с творческим коллективом.

ТРЕБОВАНИЯ К УРОВНЮ ОСВОЕНИЯ СОДЕРЖАНИЯ КУРСА

Преподавание ведется на групповых занятиях, где лекционная форма сочетается с собеседованием и проверкой приобретенных на практике навыков руководства коллективом художественной самодеятельности.

Материал курса группируется по трем разделам. Первый раздел «Становление и развитие любительского театрального коллектива» знакомит с историей самодеятельного театрального творчества, его теоретическими основаниями и требованиями, предъявляемыми к самодеятельному театру.

Второй раздел «Учебно-воспитательная работа в любительском театральном коллективе» посвящен всестороннему анализу деятельности режиссера в театральном коллективе.

Третий раздел «Любительский театр и его место в работе учреждения культуры» охватывает вопросы взаимосвязи театрального коллектива с художественно-познавательными формами работы клуба, а так же вопросы пропаганды театрального искусства.

Знания, полученные в процессе обучения, проверяются на контрольном уроке в 7 семестре, и экзаменом на 8 семестре, который завершает прохождение курса.

ОБЪЕМ КУРСА, ВИДЫ УЧЕБНОЙ РАБОТЫ И ОТЧЁТНОСТИ

Курс	семестр	Кол-во нед.	Кол-во час.		Всего час		Макс. кол-во час.	Самост. работа	Форма контроля
			гр.	инд	гр.	инд			

К содержанию

4	7	16	2	-	32	-	32	16	к/у
	8	15	2	5	30	5	30	15	Д/З
Всего:					62	5	62	31	

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН КУРСА

№ п/п	Наименование разделов и тем	Количество часов		
		Всего	Практич.	Инд.
	VII семестр Введение. Раздел 1. Становление и развитие любительского театра.			
			2	
1.1	Происхождение, история и специфика любительского театра.		2	
1.2	Творческий коллектив. Понятия, структура, цели и задачи.		4	
1.3	Технология создания творческого коллектива.		6	
1.4	Принципы и функции организации творческого коллектива.		4	
1.5	Стадии и законы развития творческого коллектива.		4	
1.6	Методы и формы творческой деятельности.		2	
1.7	Развитие интереса и творческих способностей у детей и подростков.		2	
1.8	Формирование умений, знаний и навыков.		4	
1.9	Руководитель коллектива. Профессиограмма руководителя.		4	
	Итого по разделу:	32	32	
	Итого за семестр:	32	32	
	VIII семестр Раздел 2. Учебно-воспитательная работа в любительском театральном коллективе.			
2.1	Репертуар – лицо творческого коллектива. Принципы формирования репертуара.		2	2
2.2	Содержание и методы воспитания.		2	
2.3	Комплексность воспитания в любительском театральном коллективе: <ul style="list-style-type: none"> • Идеино-эстетическое воспитание; • Морально-этическое воспитание; • Художественно-творческое воспитание. 		6	
2.4	Учебно-творческий процесс в самодеятельном театре: <ul style="list-style-type: none"> • Репетиция, как познавательный, воспитательный и творческий акт; • Выбор пьесы для работы коллектива как последовательный процесс идейно-творческого воспитания; • Распределение ролей как единство воспитания художественного творчества коллектива; • Метод действенного анализа и особенности его применения в учебно-творческом процессе; • Любительская театральная студия и проблемы студийности; 		10	

К содержанию

	<ul style="list-style-type: none">Особенности учебно-воспитательного и творческого процесса в детских театральных коллективах.			
2.5	Планирование работы театрального коллектива.		2	1
2.6	Формы повышения квалификации режиссеров любительских театральных коллективов (курсы, семинары, лаборатории).		2	
	Итого по разделу:	24	24	
	Раздел 3. Любительский театральный коллектив и его место в работе учреждения культуры.			
3.1	Участие любительского театра в работе учреждения культуры.		2	
3.2	Пропаганда театрального искусства.		2	1
3.3	Народный театр как методический центр театрального творчества города, района		2	1
	Итого по разделу: Итого за семестр:	30	6 30	5

Примечание:

1. Контрольный урок проводится по всему курсу по окончании практики. К контрольному уроку предъявляется дневник практики. Контрольный урок является практическим и теоретическим отчетом учащихся.
2. Тематические планы для групп заочного обучения составляются предметными (цикловыми) комиссиями, исходя из объема времени, предусмотренного на изучение предмета, местных условий и контингента учащихся, и утверждаются руководством учебного заведения.

СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Введение

Любительский театр как явление в социальной и культурной жизни нашей страны, его история, опыт, традиции.

Законы театрально-художественного творчества и умение режиссера пользоваться ими в зависимости от уровня подготовки участников коллектива.

Цель и задача курса.

Методика работы режиссера.

Массовое движение любительского театрального творчества.

Раздел 1. Становление и развитие любительского театра.

Тема 1.1. Происхождение, история и специфика любительского театра.

Понятие любительства как формы труда, формы деятельности.

Неправомерность понимания «самодеятельности» как деятельности, противоположной профессиональной.

Состав творческой группы. Распределение функций между членами группы по их способностям и склонностям.

Любительское творчество как форма творческого труда (научного, технического, художественного).

Любительский театральный коллектив как форма творческого труда (реализация творческих способностей человека).

Общественное движение в России в конце XIX века, рабочее движение конца XIX – начала XX веков и возникновение самодеятельного (рабочего) театра.

К содержанию

Любительский театральный коллектив как качественно новое явление в народном искусстве (фольклор).

Рабочий самодеятельный театр начала XX века, его репертуар, общественное значение.

Первые дискуссии о рабочем театре (1912-1913 гг.) как показатель его значимости в общественной жизни России.

Социальное значение рабочего самодеятельного театра в дореволюционный период, в первые годы революции.

Театр рабочей молодежи (ТРАМ) и его влияние на массовую театральную самодеятельность (конец 20-х – начало 30-х годов).

Рождение первых народных театров (конец 50-х годов) – качественно нового явления в театральной самодеятельности.

Творческий процесс как средство воспитания – новое качество содержания и цели деятельности самодеятельного театра.

Социальное значение самодеятельного театра и его отличие от профессионального театра.

Создание спектакля в самодеятельном театре как средство решения воспитательных и художественных задач в их единстве.

Система К.С. Станиславского как творческая основа повышения уровня художественного творчества.

Высокая идейная и художественная деятельность самодеятельного театра, его влияние на формирование человека.

Требования к знаниям и умениям.

Студент должен знать: Понятие самодеятельности как формы труда, формы деятельности. Состав самодеятельной группы. Общественное движение в России в конце XIX века, Рабочий самодеятельный театр начала XX века, Театр рабочей молодежи (ТРАМ).

Тема 1.2. Творческий коллектив. Понятия, структура, цели и задачи.

Любительский творческий коллектив - непрофессиональное художественное творчество народных масс в области изобразительного и декоративно - прикладного, музыкального, театрального, хореографического и циркового искусств, киноискусства, фотографии и др.

Понятие «коллектив», его соотношение с понятием «группа людей». Признаки коллективов любительского творчества: добровольность деятельности субъекта; духовная мотивация; изменение субъекта в сторону большей всесторонности его интересов, потребностей, способностей; собственная активность и инициативность состава; совместная деятельность.

Понятие «творчество». Понятие «Творческий коллектив». Основные цели и задачи.

Подходы к классификации любительских коллективов: исполнительские коллективы (кружки, студии, ансамбли всех видов и жанров); авторские коллективы (студии); любительские объединения.

Типы художественно-творческих организаций: учебные, творческие, коммуникативные, комплексные.

Формы творческих организаций: кружки, студии, ансамбли, любительские объединения и др.

Базы создания любительских коллективов: клубные учреждения; школы; центры детского и юношеского творчества; вузы и т.д.

Требования к знаниям и умениям.

Студент должен знать: Классификацию любительских коллективов; формы творческих организаций; базы создания любительских коллективов.

Тема 1.3. Технология создания творческого коллектива.

Четыре блока создания коллектива: 1 блок - выявление интересов и потребностей потенциальных участников самодеятельности в определенном виде творчества или жанре искусства (*сбор информации в том или ином населенном пункте (селе, поселке, районном центре, городе), о направленности интересов (музыка, вокал, хореография, театр, прикладное творчество и т.д.)*); 2 блок - информационный или рекламный; 3 блок - непосредственная работа с потенциальными участниками; 4 блок – первая встреча руководителя с участниками коллектива.

Требования к знаниям и умениям.

Студент должен знать:

Технологию создания творческого коллектива.

Студент должен уметь: Создать творческий коллектив.

Тема 1.4 Принципы и функции организации творческого коллектива.

Принципы организации творческого коллектива: принцип активности; коллективности, личностного подхода; коммуникативности; создание комплексной многоплановой деятельности.

Функции творческого коллектива: организационная, воспитательная, стимулирующая, развивающая, образовательная, практическая.

Требования к знаниям и умениям.

Студент должен знать: Основные принципы и функции творческого коллектива.

Студент должен уметь: Охарактеризовать принципы и функции творческого коллектива.

Тема 1.5 Стадии и законы развития творческого коллектива.

Стадия первичного синтеза: начальная стадия, когда коллектив только создается, участники знакомятся друг с другом, руководителем. Адаптация коллектива к условиям деятельности, к требованиям руководителя.

Стадия дифференциации: заканчивается взаимное изучение, на основе которого происходит «сближение» людей в соответствии с их интересами и общим складом характера. Образование групп. Сознательные и деятельные люди образуют группу *актива*. Группа - *добросовестных исполнителей*. Эти люди запоминают свои обязанности, сознают необходимость дисциплины и порядка, делают свое дело, но инициативы не проявляют. Группа *дезорганизаторов*, мешающая работе коллектива.

Стадия синтеза. Единство установок и интересов членов коллектива, единство воли. Творческий рост.

Законы развития коллектива. Формирование традиций в творческом коллективе.

Традиции коллектива. 1. *Традиции, связанные с внутриколлективной деятельностью.* (Начало репетиционных занятий с определенной распевки, действий; оригинальные формы проведения первой встречи в новом сезоне и последней встречи в учебном году; ритуал приема новичков в коллектив, и т. д.) 2. *Традиции, связанные с творческой деятельностью коллектива.* (Традиционные встречи с деятелями культуры и искусства, профессиональными артистами; ежегодные концерты для ветеранов, воспитанников детских домов, встречи с подобными коллективами и т. д.) 3. *Традиции, связанные с репертуаром.* (Включение в репертуар самодеятельного коллектива произведений определенного автора, традиция начинать или заканчивать концерт одной и той же песней и т.д.)

Требования к знаниям и умениям.

Студент должен знать: Стадии и законы развития коллектива.

Роль традиций в творческом коллективе.

К содержанию

Тема 1.6. Методы и формы творческой деятельности.

Методы творческой деятельности: совместно-поисковой деятельности; совместно-взаимодействующего труда; конкурсно-соревновательный метод.

Формы работы клубных учреждений - это способы и приёмы организации клубной аудитории. Формы творческой деятельности: учебно-познавательные занятия индивидуально-консультативная работа; система общественной демонстрации авторского творчества; формы коллективного творческого общения (*индивидуальные формы – беседы, консультации т. д.; групповые – лекции, встречи, тренинги т. д.; массовые формы -* включение в действие большого числа участников: *праздники, семинары*)

Требования к знаниям и умениям.

Студент должен знать: Основные методы и формы творческой деятельности.

Студент должен уметь: Использовать методы и формы творческой деятельности.

Тема 1.7. Развитие интереса и творческих способностей у детей и подростков

Структура и особенности интересов участников театрального коллектива. Эстетическая культура в творческом коллективе. Инициатива. Процессы развития личности в творческом коллективе. Понятие «Способности». Виды способностей: эмоционально-образное восприятие; предчувствие; наблюдательность; способность к образному мышлению.

Первый этап – игровой. Роль родителей в качестве учителей, наставников, и великодушных героев, являются примером для подражания. «Игра» со своими способностями, проба разных видов занятий и увлечений.

Второй этап – индивидуальность. Этот этап, приходится на школьные годы, большая роль семейных традиций.

Третий – этап роста. Ребенок нуждается в более квалифицированном педагоге. Родители занимают подчинительную позицию, их роль сводится к моральной и материальной поддержке. На этом этапе очень важны конкурсы, концерты или соревнования, проходящие вне дома. Родители теперь выступают в роли зрителей.

Четвертый – этап мастерства. Талантливый подросток, обгоняет своих сверстников, а иногда и наставников и превращается в настоящего мастера. Подобное случается редко и достигают таких высот единицы.

Требования к знаниям и умениям.

Студент должен знать: Процессы развития личности в творческом коллективе. Взаимосвязь эстетической культуры с развитием творческих способностей.

Тема 1.8. Формирование умений, знаний и навыков.

Определение понятий «Умение» «Знание», «Навык». Функции и виды знаний.

Свойства знаний. Усвоение знаний. Мотивы формирования умений и навыков. Уровни овладения умениями и навыками. Применение знаний, умений и навыков

Требования к знаниям и умениям.

Студент должен знать: Объяснить сущность основных понятий темы. Функции знаний, виды и свойства знаний.

Студент должен уметь: Самостоятельно применять знания, умения и навыки.

Тема 1.9. Руководитель коллектива. Профессиограмма руководителя.

Профессиограмма руководителя творческого коллектива. Характеристика блока качеств: профессиональное мастерство, социально-психологические требования, художественно-творческие функции руководителя, организаторские способности. Требования к профессиограмме. Руководитель - образец для подражания, побуждающий учащихся следовать за ним, равняться на близкий и доступный для подражания образец.

К содержанию

Профессионально необходимыми качествами руководителя являются выдержка и самообладание.

Практическое занятие: Составить кроссворд по теме: «Требования к профиограмме руководителя творческого коллектива». Термины: педагогический такт, компетентность, методика, мастерство, педагог, личность.

Требования к знаниям и умениям.

Студент должен знать: Требования к профиограмме современного руководителя творческого коллектива.

8 семестр.

Раздел 2. Учебно-воспитательная работа в любительском театральном коллективе.

Тема 2.1. Репертуар – лицо творческого коллектива. Принципы формирования репертуара

Репертуар, его идейная направленность и художественное содержание.

Репертуар как повод для споров и дискуссий вокруг любительского театра. Одним из критериев при подборе репертуара является его реальность, соответствие репертуара техническим и художественным возможностям коллектива.

Принципы дидактики при формировании репертуара – посильность, доступность, последовательность его усложнения, последовательность в раскрытии основной темы театра. Репертуарная линия как своеобразная творческая и педагогическая «политика» режиссера, учитывающая острые проблемы современности, духовный и творческий рост коллектива, его авторитет. Способствует быстрому совершенствованию мастерства участников, развитию и закреплению навыков игры; развивает у исполнителей интерес к народному творчеству, к занятиям в коллективе, обогащает духовным мир, внутреннюю культуру, эстетические вкусы.

Жанр агитбригады – разнообразие подачи. Соединение газетной информации с театральным творчеством, с фактографией, фантазией, эстрадой и публицистикой. Уверенность агитатора, точность пропагандиста, страстность актера – вот что такое истинная агитбригада. Качества агитбригады: мобильность, динамичность, оперативность, злободневность.

Требования к знаниям и умениям.

Студент должен знать: Объяснить сущность основных понятий темы.

Студент должен уметь: Самостоятельно применять знания, умения и навыки в составлении репертуара.

Тема 2.2. Содержание и методы воспитания.

Цели и задачи учебно-воспитательного процесса в самодеятельном театре.

Воспитательный процесс в самодеятельном театральном коллективе: формирование мировоззрения, активной гражданской позиции, острого чувства современности, утверждение высоких идейных, политических, нравственных, эстетических идеалов.

Особенности воспитательного процесса, диктуемые спецификой самодеятельного театрального коллектива (добровольность объединения, занятия в часы досуга, массовость, самоуправление и др.)

Критерии значимости любительского театрального искусства:

- Качество создаваемых произведений (взаимосвязь творческого процесса и творческого результата);
- Уровень развития коллектива;
- Степень удовлетворенности его участников;
- Уровень развития у них общественных качеств личности, высокой нравственности, любви к искусству.

Требования к знаниям и умениям.

К содержанию

Студент должен знать: Цели и задачи учебно-воспитательного процесса в самодеятельном театре. Критерии значимости любительского театрального искусства.

Тема 2.3. Комплексное воспитание в любительском театральном коллективе.

Необходимость комплексного воспитания в любительском коллективе (повышение идейно-политического уровня участников, формирование высоких моральных качеств, совершенствование исполнительского мастерства).

Роль режиссера как воспитателя.

Методы воспитательной работы и особенности применения их в условиях театральной самодеятельности.

Решающее условие эффективности воспитательного процесса – комплексность, последовательность, четкая целенаправленность.

Требования к знаниям и умениям.

Студент должен знать: Методы воспитательной работы и особенности применения их в условиях театрального коллектива.

Тема 2.4. Учебно-творческий процесс в любительском театральном коллективе.

Репетиция как основная форма занятий в любительском театральном коллективе. Репетиция как обогащение новыми знаниями, новым пониманием мира и себя в этом мире. Репетиция как урок нравственности и эстетики. Репетиция как урок мастерства актера. Репетиция как урок самопознания.

Репертуар – лицо коллектива.

Роль идейно-художественного содержания пьесы в формировании гражданской позиции участников коллектива и повышения уровня их профессионального мастерства.

Тема коллективизма в репертуаре. Усложнение репертуара с повышением профессионального мастерства и гражданской зрелости коллектива. Последовательность формирования репертуара.

Режиссер, коллектив и формирование репертуара.

Понимание режиссером значения художественных достоинств пьесы.

Организация работы над пьесой как важнейшая часть работы над спектаклем и способ духовного (интеллектуального, нравственного, художественного, эмоционального) обогащения участников:

- Встреча с драматургом (театроведом, литературоведом);
- Сбор материалов (документы, газетные и журнальные статьи, фотографии, репродукции);
- Посещение музеев, выставок;
- Встречи с интересными людьми (передовиками производства, специалистами в тех или иных областях науки, техники, культуры).

Распределение ролей как творческий и воспитательный акт.

Два состава исполнителей как метод воспитания.

Метод действенного анализа как прогрессивный метод работы режиссера над спектаклем.

Умение режиссера подвести участников к этюдам, пробуждение их активности в коллективном анализе пьесы посредством определенных, последовательно даваемых режиссером знаний (подготовить выгородку для определенного этапа репетиции, подготовить необходимый реквизит, шумы).

Умение режиссером сочинять этюды, исходя из повседневной жизни коллектива, и использовать их для раскрытия определенных нравственных явлений в коллективе.

Учебная работа в коллективе – условие роста и совершенствования профессионального мастерства участников.

Способы организации учебных занятий:

- Специальные учебные дни для всего коллектива;

К содержанию

- Выделение специального расписания учебных занятий для новичков (организация театральной студии);
- Смешанные формы организации учебных занятий.

Театральная студия как резерв для любительского театра. Необходимость четкой организации и умелого проведения профессиональной учебы, развивающей интерес к театру, к работе в нем. Систематизация учебного процесса.

Привлечение студийцев для участия в спектаклях самодеятельного театра как поощрение их за добросовестное отношение к учебе.

Общность и взаимосвязь задач, стоящих перед детскими, подростковыми театральными коллективами. Повседневная связь с жизнью, общественно-полезная деятельность, индивидуальный подход, игровое начало, занимательность – основополагающие закономерности построения учебно-воспитательной работы с детьми в коллективе.

Педагогический акт, выдержка педагога-режиссера как одно из важных условий в создании стабильного театрального коллектива детей.

Игра как основной принцип учебно-воспитательной и творческой работы.

Посильность и дифференцированность задач, выдвигаемых перед детьми.

Важность создания традиций в коллективе, порядка и дисциплины. Меры поощрения и наказания. Воспитание доброжелательности.

Оформление комнаты для занятий как важное условие порядка и установления творческой атмосферы. Фотовыставки поставленных коллективом спектаклей, портретов участников коллектива, стенгазета, летопись (дневник).

Необходимость периодических публичных показов работы детского театрального коллектива (открытые уроки, «родительские дни»).

Документация театрального коллектива: журнал учета работы, картотека участников, дневник коллектива, дневник репетиций, книга отзывов.

Требования к знаниям и умениям.

Студент должен знать: Разбираться в видах репетиций, уметь применить на практике знания и умения, полученные после изучения темы. Самостоятельно организовать встречи с интересными людьми, экскурсии и т. д.

Тема 2.5. Планирование работы любительского театрального коллектива.

Планирование работы любительского театрального коллектива как процесс перспективного развития коллектива.

План работы предусматривает выполнение определенных задач:

- а) организационные (дополнительный набор; дни и часы занятий, расписание занятий; подготовка помещения к занятиям, к репетициям; оформление репетиционной комнаты коллектива; организация показа спектаклей на сцене ДК (клуба) и на выезде; организация работы технических цехов и изготовления декораций к конкретному спектаклю);
- б) учебно-воспитательные (планирование учебных занятий по мастерству актера, сценической речи, сценическому движению, истории театра; планирование репетиций готовящегося спектакля, обзорных лекций по актуальным вопросам театрального процесса в нашей стране и за рубежом, творческих встреч с мастерами искусства, интересными людьми города, района, промышленных организаций);
- в) художественно-творческие (планирование репертуара, учет времени на подготовку очередного спектакля, оформление; планирование премьеры и последующих спектаклей; планирование работы студии, публичных показов ее работ, контрольных уроков; планирование восстанавливаемых спектаклей; планирование участия коллектива в клубных мероприятиях);

К содержанию

d) г) культурно-бытовые (планирование коллективных походов в музеи, на выставки, в театры, кино и последующих коллективных обсуждений просмотренного; планирование вечеров отдыха коллектива).

Обсуждение плана активом коллектива (советом театра), а затем и всеми участниками. Утверждение плана.

Требования к знаниям и умениям.

Студент должен знать: Разработать план-график работы творческого коллектива.

Тема 2.6. Формы повышения квалификации режиссеров любительских театральных коллективов (курсы, семинары, лаборатории).

Квалификация режиссера любительского театрального коллектива – важнейшее условие успешной работы.

Организация научно-методическими центрами народного творчества и культурно-просветительской работы, межсоюзными домами творчества, курсов и семинаров для режиссеров любительских театральных коллективов.

Семинары как систематическая, периодически повторяющаяся форма учебы для режиссеров творческих коллективов.

Лаборатории как форма обмена опытом между режиссерами народных театров ВТО по зонам.

Использование специалистов-практиков самодеятельного и профессионального театров в качестве руководителей курсов, семинаров, творческих лабораторий.

Требования к знаниям и умениям.

Студент должен знать: Формы повышения квалификации режиссеров театральных коллективов и их цели и задачи.

Раздел 3. Любительский театр и его место в работе учреждения культуры.

Тема 3.1. Участие любительского театра в работе учреждения культуры

Общественный характер театрального искусства, его идейная и общественная направленность.

Значение театра в процессе подготовки и организации аудитории. Формирование верного понимания художественного языка театра

Театральный коллектив как помощник учреждения культуры в организации и проведении театральных факультетов университетов, лекториев, различных тематических вечеров и других.

Театральный коллектив и подшефные организации.

Театральный коллектив и общеобразовательная школа.

Требования к знаниям и умениям.

Студент должен знать: Значение театра в работе учреждения культуры.

Тема 3.2. Пропаганда театрального искусства.

Необходимость воспитания в участниках коллектива ответственного отношения к зрителю, а у зрителей уважительного отношения к театральному коллективу и его работе (важность высокого художественного достоинства творческих работ коллектива).

Афиши, анонсы о спектаклях, премьерях, сообщения по местному радио, телевидению, газете – важнейшее условие пропаганды театрального коллектива.

Книга отзывов, рецензии в местной печати, открытые обсуждения спектаклей, зрительские конференции как факторы возрастания авторитета театрального коллектива и роста интереса к нему.

Любительский театр как пропагандист театрального искусства. Клуб любителей театра, организуемый при помощи любительского театра, как выражение пропагандистской и просветительской работы любительского театрального коллектива.

К содержанию

Зрительский актив и клуб любителей театра как резерв для пополнения театрального коллектива.

Требования к знаниям и умениям.

Студент должен знать: Самостоятельно разработать рекламу пропаганды театрального искусства.

Тема 3.3. Народный театр как методический центр театрального творчества города, района.

Народный театр как высшая организационная форма театральной самодеятельности. Материальная база и творческие кадры народных театров (главный режиссер, педагог по мастерству актера, художник – зав. постановочной частью) как одно из условий четкого режима работы театра.

Режиссер народного театра как руководитель творческих семинаров для руководителей низовых театральных коллективов.

Формы педагогической помощи: просмотр и обсуждение репетиций, спектаклей, уроков по мастерству актера, сценической речи и другие.

Товарищеское взаимодействие театральных коллективов и народных театров – залог успешного развития театрального любительского движения.

Требования к знаниям и умениям.

Студент должен знать: Анализ художественно-творческой работы одного из любительских коллективов.

Рекомендуемая литература.

1. Горчаков, М.Н. Работа руководителя театрального коллектива с исполнителями/ М. Н. Горчаков// М.: Искусство, 1963, с. 220
2. Корогодский, З.Я. Этюд и школа / З. Я. Корогодский // М.: Сов. Россия, 1975, с. 111
3. Кнебель, М.О. Школа режиссуры Немировича-Данченко/ М. О. Кнебель// М.: Искусство, 1966. с. 125
4. Кнебель, М.О. О действенном анализе пьесы и роли/ М. О. Кнебель// М.: Искусство, 1961, с. 123
5. Немирович-Данченко, В.И. О творчестве актера/ В. И. Немирович-Данченко// М.: Искусство, 1973, с. 314
6. Новский, Л.А. Ступени мастерства/ Л. А. Новский// М.: 1981, с. 90
7. Рубина, Ю.И. Театр и подросток/ Ю. И. Рубина// М.: «Просвещение», 1970, с. 208
8. Сапегин, Б.В. Режиссер самодеятельного театрального коллектива/ Б. В. Сапегин// Л.: 1985, с. 167
9. Товстоногов, Г.А. О профессии режиссера/ Г. А. Товстоногов// М.: ВТО, 1965, с. 420
10. Чечетин, А. И. От «Живой газеты» до театра - студии,/А. И. Чечетин// М.: «Молодая Гвардия», 1989, с. 188
11. Эфрос, А.В. Репетиция – любовь моя/ А. В. Эфрос// М.: Искусство, 1975, с. 135
12. Эфрос, А.В. Профессия – режиссер/ А. В. Эфрос// М.: Искусство, 1979, с. 201

Кочева М.М.

**Методическое обеспечение социально- культурной деятельности.
методические рекомендации для студентов специальности
Социально- культурная деятельность**

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Пояснительная записка



Методическая деятельность, методическое руководство, методическое обеспечение - понятия, с которыми связана всякая организованная практика. Без методического обеспечения не может эффективно развиваться ни одна область человеческой деятельности.

Методическая деятельность - совокупность действий, направленных на получение, систематизацию и распространение методических знаний. Методическая деятельность может осуществляться учёными, методистами, практиками. Методическая деятельность является одним из аспектов профессиональной деятельности методиста, которую он осуществляет наряду с другими (например, педагогической, организационно-массовой и др.) Она включает в себя, прежде всего изучение теории, методики и практики культурно-досуговой деятельности. Методическое обеспечение - новый этап развития научно-методической деятельности. Конечная цель методического обеспечения - оснащение учреждений культуры передовой методикой и на этой основе обеспечение уровня работы, соответствующей потребностям общества и каждого человека в отдельности,

Профессионально-предметная практика предопределяет обновление методики, ибо качественная методика является неотъемлемым свойством качественной работы, Развитие методики определяется ценностными ориентациями методиста в профессионально-предметном отношении, его методической мыслью. Индивидуальные способы и приемы деятельности, индивидуальные образцы методических подходов позволяют выработать общие взгляды и группируются в несколько направлений методической мысли и практики. Совокупность методических идей, ценностных установок, с помощью которых обеспечивается определенная организация культурно-досуговой деятельности, обуславливает конкуренцию индивидуальных образцов, позволяет в определенном порядке и системе использовать приемы и способы профессиональной деятельности.

Социокультурная ситуация в обществе характеризуется постоянными преобразованиями, изменяются культурные компоненты повседневной жизнедеятельности людей, Существенно меняется и структура культурно-досуговой деятельности. Это предполагает постоянное переосмысление общественной значимости культурно-досуговой деятельности как составной части единого процесса возвышения культуры каждой личности. Все это выдвигает на первый план проблемы научно-теоретического осмысления роли и места культурно-досуговых учреждений в культурологических процессах, уточнения их функции, задач и целей, с одной стороны, и методического обеспечения практиков культурно-досуговой деятельности новой передовой методикой, эффективными средствами и формами работы, - с другой. Все это предъявляет высокие требования к практикам и методистам культурно-досуговой сферы, к их теоретической и методической подготовке, уровню и качеству методических материалов, культурных программ.

Ни одна область человеческой деятельности, как известно, не может эффективно развиваться без методического обеспечения. Не является исключением и социально-культурная деятельность. Проблема методического обеспечения сама по себе - одна из наиболее сложных в системе социально-культурной деятельности, так как от ее решения зависит качество и эффективность деятельности социокультурных учреждений.

Изучение проблем методического обеспечения социально-культурной деятельности дает знание не только о его сущности, значении, функциях в прошлом, понимание его роли, места в современных условиях, но и конструировать его будущие перспективные модели.

Технология методического обеспечения социально-культурной деятельности

Технология культурно-досуговой деятельности во многом зависит от совершенствования системы методического обеспечения. Сокращение научно-

К содержанию

методических центров вызывает затухание процесса познания технологии культурно-досуговой деятельности.

Проблемы методического обеспечения деятельности учреждений культуры чрезвычайно остры. Это объясняется все более усиливающимися противоречиями между изменяющимися условиями, установками назначением культурно-досуговой деятельности и ее практическим воплощением. Выражается это в поисках назначения культурно-досуговой деятельности в целом, кризисных явлениях в социальной сфере, малочисленности набора форм, используемых на практике, отсутствии государственного финансирования методических отделов и районных домов культуры.

Систему методического обеспечения культурно-досуговой деятельности отличает, прежде всего, предмет деятельности. Г.М. Бирженюк, Л.В. Бузене, Н.А. Горбунова считают, что «предметом методического руководства культурно-просветительной работой является методика культурно-просветительной работу воспринимаемая как совокупность правил, требований и приемов психолого- педагогического воздействия на осознание, чувства и поведение в условиях свободного времени». Связи между объектом и субъектом методического обеспечения носят особый характер, определяющийся специальными методами. Методическое обеспечение опирается, прежде всего, на стимулирующие методы, которые создают специальный для этой системы набор методов управления (консультации, беседы, методические рекомендации, обсуждения, показ и т.п.).

Сущностное назначение методического обеспечения - в анализе, поиске передовых, наиболее методик, их апробировании, моделировании, а также внедрении новых, наиболее оптимальных в конкретных условиях вариантов культурно-досуговой деятельности, в корректировании, регулировании процесса в соответствии с актуальными проблемами реформирования всех сфер жизни общества с учетом изменяющихся потребностей и уровня духовного развития различных групп населения.

Методическое воздействие на технологию культурно-досуговой деятельности как систему осуществляется через следующие элементы: цели и задачи, определяющие главное направление методического воздействия; объект методического воздействия; содержание методической деятельности; субъект методического воздействия, средства, методы и формы методического воздействия; организационно-педагогические условия методического воздействия, т.е. через драматургический материал и методические рекомендации.

Вычленение отдельных элементов позволяет увидеть структурную целостность методической системы, выражающую количественный и качественный состав связей между ее элементами и способ организации этих связей. В этом аспекте методическое обеспечение следует понимать как:

а) упорядочение, налаживание, устройство, приведение в систему методической деятельности учреждений культуры;

б) строение, взаимосвязь, взаимное расположение, соотношение частей в единое целое в деятельности учреждений культуры района,

Анализ деятельности методических отделов Иркутской области показывает, что объем работы по изучению, обобщению и распространению передового опыта высок: специалисты-методисты отдела готовят семинары профессиональных работников учреждений культуры, руководителей коллективов художественной самодеятельности, проводят показательные программы, мастер-классы (с привлечением специалистов из других сфер деятельности) создают на своей базе художественные коллективы, клубы по интересам, любительские объединения.

В настоящее время изменились и усложнились и задачи и функции отделов. Если раньше они касались, в основном, вопросов обучения, методической, практической помощи и творческой деятельности, то сегодня методическая работа заключается в методическом сопровождении процесса реструктуризации культурно-досуговой отрасли. В настоящий период методисты содействуют внедрению инноваций в практику

К содержанию

деятельности культурно-досуговых учреждений района с целью их адаптации к социально-экономической ситуации, обретения каждым клубом, домом культуры «своего лица», своего места в жизни своего села.

Основными видами деятельности методического отдела становится аналитическая работа, социокультурное программирование и проектирование, развитие социального пространства в условиях реструктуризации и оптимизации деятельности КДУ.

Эффективность деятельности КДУ во многом зависит от результативности работы районного методического отдела. Методисты по направлению этой деятельности одновременно являются инициаторами идей, непосредственными участниками исследований, управленцами-менеджерами и лидерами, умеющими сплотить вокруг себя практиков и обеспечить внедрение инновационных методик.

Например, одно из приоритетных направлений деятельности методических отделов - сбор, анализ и обработка информации о работе КДУ и социокультурном пространстве районов области, а также проведение различных исследований. В проводимом ежегодно мониторинге отражаются качественные и количественные показатели работы КДУ в динамике. Ежеквартально методистами проводятся Школы клубного специалиста. Ожидаемый результат:

- повышение профессионального уровня 80%-100% специалистов сельских учреждений культуры клубного типа;
- активизация работы в приоритетных направлениях культурной политики региона;
- расширение методической базы учреждений;
- повышение качества проводимых мероприятий;
- улучшение качества работы клубных формирований;
- формирование коммуникативных навыков специалистов;
- укрепление имиджа работника культуры.

Большое место в повышении эффективности и качества работы учреждений культуры занимает учебный процесс. Районные методические отделы как сами проводят занятия со специалистами (групповые, индивидуальные) так и направляют своих работников КДУ на краевые семинары, практикумы, лаборатории. Методистами Шелеховского районного методического отдела совместно с администрацией города Шелехова было разработано положение о проведении ежегодного смотра-конкурса среди КДУ района «На лучшее учреждение культуры района». Умело организованный и проведенный районный смотр-конкурс позволил значительно повысить качество проводимых мероприятий. В ходе смотра-конкурса во всех учреждениях были проведены косметические ремонты, благоустроены территории СДК и СК, внедрены новые формы работы и др.

Специалисты методических отделов активно ведут работу по формированию информационных и методических банков. Для реализации данного направления работы используются самые различные методики и новейшие технологии. В течение первого полугодия 2014 года специалистам КДУ было выдано большое количество сборников сценариев. Собран большой объем звукового материала. Пополняется архив видеоматериалов с записями культурно-массовых мероприятий, праздников, народных гуляний района. Большим подспорьем в формировании творческого банка является наличие современной оргтехники: компьютеров, принтеров, сканеров, ксероксов, ламинаторов, брошюраторов, возможность выхода в Интернет.

Компетентную методическую помощь учреждениям культуры можно оказать лишь при условии знания существующего состава кадров специалистов учреждений культуры и потребностей населения в новых формах культурно-досуговой деятельности.

Виды и формы деятельности методических отделов:

Регулярное информирование работников о новом в культурно-досуговой деятельности
Самостоятельная разработка новых форм и методов культурно-досуговой деятельности в конкретных условиях

К содержанию

Непосредственное внедрение методических разработок в практику учреждений культуры
Обучение сельских работников культуры основам мастерства, расширение их кругозора
Использование и внедрение исследований в культурно-досуговой деятельности
Изучение запросов и интересов различных групп населения В том числе: опросы анкетирование беседы

Итогом исследовательского типа деятельности являются предметы-продукты, необходимые для сохранения информации как основы для принятия новых решений о продолжении деятельности. Исследовательский тип деятельности пронизывает весь процесс методической деятельности и выполняет информационную функцию. В свою очередь информацией для методической деятельности являются объективные данные о материально-бытовом, социально-демографическом, культурном состоянии района; пожелания вышестоящих органов культуры и администрации района, края.

Одним из носителей информации являются наглядные средства, расположенные в методическом отделе, поэтому оформление несет двойную нагрузку. С одной стороны, методический отдел представляет для специалистов учреждения культуры района образец для выбора той или иной формы наглядного оформления продукции, а с другой - является источником информации о новом в культурно-досуговой деятельности. Информационное обеспечение методического отдела включает карту-схему и картотеку, Карта-схема наглядно показывает обеспечение культурным обслуживанием всех населенных пунктов района, т.е. работу всех действующих учреждений культуры района в нем, Картотека дает представление о наличии и размещении коллективов художественной самодеятельности, народных коллективов, дипломантов районных и краевых смотров и конкурсов. Особое значение в настоящее время приобретают рационализация и унификация документов, проблема их хранения и использования, т. е. проблема создания информационной системы, включающей данные о состоянии, сохранении и развитии культурно-досугового процесса в районе: об учреждениях культуры; составе кадров; состоянии материально-технического обеспечения; реальной и потенциальной аудитории, о результатах внедрения методических рекомендаций. Система картотек — это и есть система информационного обеспечения методического отдела.

Методическая информация - не только исходный момент в процессе деятельности, но и важнейший компонент в технологии культурно-досуговой деятельности. Поскольку всякая система представляет собой не только формальные, но и неформальные отношения между субъектом и объектом, то здесь на первый план выдвигаются индивидуальные особенности, которые могут оказывать заметное влияние на эффективность труда. Качество и эффективность методической деятельности во многом зависят от творчества субъекта, его активности, изобретательности и находчивости в выборе форм, методов и средств интеллектуального и эмоционального воздействия. Однако активность и оригинальность опираются на глубокие профессиональные знания. Поэтому методист должен в совершенстве знать проблемы культурно-досуговой деятельности, тенденции развития практики, замечать ростки нового, передового, обобщать опыт, передавать его другим, уметь обращаться с техническими средствами культурно-досуговой деятельности, иметь навыки оформления наглядной агитации, быть хорошим психологом, организатором, проявлять инициативу во внедрении всего нового, что накоплено теорией и практикой.

Методическая деятельность всех уровней методического воздействия строится на обобщенном и освещенном теорией культурно-досуговой деятельности передовом опыте. Поэтому она чрезвычайно разнообразна по содержанию, формам выражения, географии. Между субъектом и объектом существует целая система взаимодействий через различные формы и средства. Субъект методической деятельности получает информацию о

К содержанию

социальных задачах культурно-досуговой деятельности, используя имеющийся опыт. Под опытом культурно-досуговой деятельности следует понимать совокупность практически усвоенных работниками культуры знаний, умений, навыков, способных достичь положительных результатов. Еще А.И. Герцен отмечал, что "опыт есть хронологически первое в деле знания, но он имеет свои пределы, далее которых он или сбивается с дороги, или переходит в умозрение". Опыт можно приобрести экспериментальным путем в специально созданных условиях с целью проверки научных знаний.

Передовой опыт в культурно-досуговой деятельности предполагает освоение творческого процесса, поиски новых форм и методов, способных усовершенствовать технологический процесс в учреждениях культуры.

Практически в каждом районе накоплен определенный опыт по всем направлениям культурно-досуговой деятельности, распространение которого должно быть основной обязанностью методического отдела, так как обучение на лучших образцах культурно-досуговой деятельности становится закономерным способом движения вперед. В этом смысле методический отдел может стать местом концентрации передового опыта работы учреждений культуры района. Обязанность методистов не только самим изучать его, но и широко пропагандировать среди работников учреждений культуры. В передовом опыте должны найти отражение цель, задачи, основные этапы изучения опыта, вопросы, способствующие более полному раскрытию темы. Важнейшим этапом в обобщении передового опыта является глубокий и всесторонний анализ его результатов. Анализ — это тщательный отбор фактов, их систематизация и группировка. Цель анализа - раскрытие способов и приемов, посредством которых достигнут положительный результат, вскрытие причины того или иного факта, явления, основных недостатков и путей их ликвидации, освещение нового, передового, что должно внедряться, Обобщение передового опыта должно отвечать ряду требований. Это смысловая значимость, точность в выборе целей, задач, методов; научная достоверность и обоснованность выводов и обобщений, т.е. отражение достижений методики и практики культурно-досуговой деятельности; выделение тех сторон и черт, которые способствуют развитию организации и методики культурно-досуговой деятельности; использование передового опыта, т.е. конкретный показ путей его широкого распространения и внедрения в практику учреждений культуры. Внедрение передового опыта требует сложной организаторской деятельности, которая складывается из многих элементов. Для этого недостаточно сделать доклад, напечатать статью, выпустить методическое пособие. Следует организовать практическое обучение работников учреждений культуры, причем нужно, чтобы они овладевали не только общей методикой решения той или другой конкретной задачи, но и методической техникой. Естественно, что результативность этого обучения, с одной стороны, зависит от квалификации, стажа методиста, с другой — от уровня профессиональной подготовки работника культуры. В технологии культурно-досуговой деятельности творческий потенциал направлен на конкретную аудиторию, знание психологических особенностей которой побуждает рассматривать творчество как результат совместной деятельности субъектов и объектов. В деятельности учреждений культуры часто бывает так, что причиной неудачного заимствования опыта является неумение уловить его методическую суть. В связи с этим особую важность приобретают различные формы живой передачи опыта с личным участием его создателей, методистов, практическая помощь, консультации, руководство процессом внедрения. Если эффективные приемы, способы, формы и методы учебно-творческой работы учреждений культуры будут вовремя замечены, подхвачены, закреплены, но не будут иметь научной основы, то такой опыт будет малопоучителен, да и вообще вряд ли его можно назвать опытом.

Методическая деятельность осуществляется определенной категорией специалистов. Она направлена на совершенствование культурно-досуговой деятельности, определение актуальных путей, овладение формами, средствами методами вовлечения в неё всех слоев населения. Особое внимание необходимо уделить характеру

К содержанию

организационно-методической деятельности, ее научной основе, включающей проведение глубокого анализа состояния и тенденций развития форм, методов и средств в конкретном учреждении, содействие внедрению результатов научных исследований в практику отдельного учреждения культуры. Такой подход к осуществлению методического обеспечения в условиях региона пока отсутствует. Учет данных факторов в технологии культурно-досуговой деятельности позволяет, с одной стороны, решать насущные методические проблемы развития, совершенствования ее форм, методов, выразительных средств воздействия на человека, с другой - обогатить содержание организаторской деятельности районных домов культуры, модифицировать их цели и задачи, в современных условиях развитие системы научно-методического руководства культурно-досуговой деятельностью предполагает более четкое функциональное разграничение методического воздействия разных уровней автономно действующих учреждений культуры.

Итак, потребности специалистов учреждений культуры в методическом обеспечении технологии культурно-досуговой деятельности — это первоначальный этап постоянного стимулирования совершенствования знания и умений, обусловленный современными требованиями новых технологий.

Профессиональная компетенция специалистов-методистов социально-культурной деятельности

В современном ритме функционирования, немаловажным условием эффективной деятельности учреждений культуры и, в частности, методических служб является профессионализм и компетентность специалистов культуры - методистов. Компетентность методиста видится как профессиональная подготовленность и осведомленность в области информационно-методического обеспечения культурно-досуговой деятельности. Составить определенное представление о тех навыках, умениях, качествах, факторах влияющих на продуктивную работу специалиста по данному профилю. Во-первых - знание законов о культуре и нормативных актов регулирующих всю деятельность культурно-досуговых учреждений и взаимоотношений между ними. В этом списке конечно, должны оказаться: Закон о культуре РФ, Об учреждениях культуры клубного типа, Об объектах культурного наследия, Об общественных формированиях, различные постановления и положения Министерства культуры Забайкальского края и т.д. Во-вторых, - владение основами делопроизводства, навыками фиксации и хранения и обработки полученной информации, умением структурировано выстроить систему хранения данных архива методической службы. В-третьих, - уверенное пользование компьютером, компьютерными программами и соответствующими устройствами ввода и вывода, мультимедийной аппаратурой (оптические и цифровые проекторы и пр.) В-четвертых, - знание в теории и умение реализовать на практике основные формы культурно-досуговой деятельности, будь то образовательные, информационные, рекреационные или другие их виды. В-пятых, -современный специалист - методист КДУ, должен однозначно обладать развитыми коммуникативными способностями, поскольку по роду своей повседневной деятельности вынужден и должен обращаться за помощью в самые различные организации. Будь то сельская библиотека или Министерство культуры Забайкальского края, умение наладить контакт и поддержать творческую, как правило, взаимовыгодную связь пригодиться ему в любой ситуации. В-шестых, - не стоит забывать, что методист культурно- досугового учреждения, конечно же, ещё и менеджер. Правильно распределить собственное рабочее время, составить график пользования методическим кабинетом, написать план или подготовить отчет по текущей работе, суметь выстроить благоприятные отношения с руководством и коллективом, на всё это требуется специальная подготовка или как минимум смекалка и находчивость управленца, т.е. менеджера.

К содержанию

Коммуникативные способности методиста обеспечивают ему широкую систему общения. Эта система включает внешние и внутренние контакты. Внешние - общение с людьми, непосредственно не связанными с клубом, внутренние - отношения с руководителями кружков и участниками художественной самодеятельности. Коммуникативная мобильность методиста при внешних и внутренних контактах является предпосылкой успешного проявления его организаторских данных. Основой названных способностей является высокий уровень волевых и интеллектуальных свойств. Наиболее соответствует рассматриваемой деятельности практический характер мышления. К ведущим нравственным свойствам следует отнести принципиальность, гуманизм, честность, к характерологическим - самостоятельность, требовательность, общительность, активность, инициативность. Большое значение для методиста имеют организаторские способности, вытекающие из характера и содержания его деятельности.

В формировании названных способностей большую роль играют память, творческое воображение, автономно проявляющиеся волевые усилия. Ведущими нравственными и характерологическими свойствами для данной деятельности следует признать идейность, убежденность, гуманизм, самостоятельность, активность и инициативность, организованность.

Вот всего лишь несколько моментов влияющих на профессиональный облик специалиста культуры - методиста методического отдела. И этот список можно продолжать, поскольку с каждым новым днем, с каждым новым посетителем культурно-досугового учреждения его (методиста) функции могут расширяться, а значит, и изменятся критерии его компетентности. Этот вопрос в свою очередь необходимо исследовать более подробно и обстоятельно с помощью социологических исследований.

Информационное сопровождение и методическое обеспечение учреждений культуры

Как вариант развития системы информационного обеспечения и методического обеспечения учреждений культуры района, возможно создание одного или нескольких информационно-аналитических центров в районе, которые проводили бы ряд социологических исследований по проблемам социально-культурной жизни района или региона.

В проекте концепции такого центра (центров) могли быть обозначены приоритетные направления аналитической и информационной работы:

- создание целостного образа культурной сферы;
- описание социально-культурного разнообразия и его типологизация, прогнозирование перспектив развития культурных феноменов;
- разработка рекомендаций для усовершенствования культурной политики,

Кроме того, центром обозначены главные цели культурной политики, которые должны быть реализованы по следующим направлениям:

- формирование самобытной культуры и её распространение среди населения;
- поддержание, сохранение традиций и передача их последующим поколениям;

Необходимо разработать программу социологического исследования. Целью программы должно стать исследование культурно-ценностного пространства, в котором происходит социализация и аккультурация личности работников учреждений культуры. Необходимо разработать анкеты для учреждений культуры, работников иных учреждений культуры. Итоги программы необходимо подвести с представлением практических рекомендаций и предложений по улучшению работы учреждений культуры, Необходимо осуществлять сбор и анализ данных через Интернет о характере, направлениях и видах культурных мероприятий других районов, регионов Забайкальского края для сравнительных характеристик с учреждениями культуры нашего края.

Планом информационно-аналитического центра должны быть предусмотрены:

К содержанию

- подготовка информационно-аналитического отчёта и практических рекомендаций по программе социологического исследования;
- проведение социологического исследования деятельности различных общественных объединений, действующих при учреждениях культуры;
- проведение контент- анализа освещения культурной жизни в СМИ;
- изучение существующей в России, Иркутской области законодательной базы в области культурной политики;
- организация и проведение научно-практических семинаров по обучению работников учреждений культуры и специалистов по культуре местных органов власти в проведении прикладных социологических исследований.

Информационно-методический центр решал бы вопросы информационно-методического обеспечения учреждений культуры досугового типа. Вёл бы работу по обеспечению центров методической литературой и распространению литературы преимущественно для региона или района. Фонд методической и учебной литературы пополнялся бы как силами самого центра, так и за счет поступлений из района, края.

Как отдельное направление деятельности реализовывались бы программы по повышению квалификации кадров учреждений культуры района, Хорошим подспорьем в деле методического обеспечения стало бы создание периодического издания, к примеру, газеты или информационного вестника, затрагивающих на своих страницах проблемы исключительно культуры района. Газета освещала бы значительные события подробно и разнообразно. Кроме развёрнутых статей и интервью, в каждом номере могла бы публиковаться хроника культурных событий, Увеличилось бы количество материалов, рассказывающих о культурной жизни сел района. Регулярно публиковались положения о различных конкурсах, планы мероприятий в сфере культуры. Особое внимание в материалах газеты могло бы уделяться перспективам и проблемам сферы культуры и образования в ней, темам народного творчества, нравственности. Газета рассказывала бы о представителях литературы и искусства, предлагала бы им свои страницы для размышлений и воспоминаний. Учитывая неоднородность мировоззренческих позиций представителей различных кругов творческой интеллигенции, газета предоставляла бы им возможность для дискуссий на своих страницах. Полноцветные обложка и внутренний разворот могли бы дать газете уникальную возможность не только иллюстрировано отражать художественную жизнь района, но и в цвете показывать наиболее яркие страницы культурных событий.

Результаты исследования могут стать для практиков научно-обоснованными рекомендациями по совершенствованию МР, повысить эффективность социально-культурных учреждений. Практическими рекомендациями по формированию системы методического обеспечения в районе могут стать следующие положения: - подготовка специалистов-методистов для работы в современных условиях; -методическому отделу активнее участвовать в формировании планов социально-экономического развития сел района. Дальнейшие шаги в направлении изучения условий и опыта внедрения новейших технологий социально-культурной деятельности - дело ученых, методистов, прогрессивно мыслящих практических работников. Глубокий анализ многообразия и специфики деятельности методических органов будет способствовать выработке более совершенной организации структуры и технологии методического обеспечения и социально-культурной деятельности в целом,

Основным теоретическим выводом исследования и практической задачей современных методических органов в сфере культуры считается разработка, создание эффективного управления системы методического обеспечения социально-культурной деятельности, наличие которой в районе, может способствовать существенному повышению роли учреждений культуры в решении насущных проблем российского общества,

К содержанию

Проблемы методического обеспечения социально-культурной деятельности на сегодняшний день недостаточно разработаны.

Необходимость исследования методического обеспечения как системы исходит из острой потребности расширения теоретических представлений об этом уникальном явлении в современных условиях. Поэтому исследование, целью которого является обоснование оптимальной модели методического обеспечения социально-культурной деятельности в современных условиях как системы и разработка основных направлений ее организации, является актуальным и своевременным.

Список рекомендуемой литературы:

1. Балабанов, П.И. Методологические проблемы проективной деятельности / П.И. Балабанов. Новосибирск: Наука. СО, 2000.
2. Брижатова, С.Б. Технологии формирования региональных программ социокультурного развития в современной России /С.Б. Брижатова. Барнаул: Изд-во АГИИК, 2000.
3. Витебский, Л.Я. Формирующий эксперимент в развитии любительского движения / Л.Я.Витебский, М.: Сов. Россия, 1989. - 112 с. - (Б-чка «В помощь клубному работнику» № 10).
4. Время культуры и культурное пространство: Сб. тезисов международной научно-практич. конф. / Науч. ред. Киселева Т.Г., Черниченко В.И. -М.: МГУКИ, 2000.
5. Дворкина, М.Я. Информационное обслуживание: социокультурный подход / М.Я. Дворкина. М.: ИПО Профиздат, 2001.
6. Деятельность клубов: народное художественное творчество. Аналитический обзор, Гл. ред. Богатов Б.П.- М.: Мин. Культ. РФ, 2001.
7. Деятельность учреждений культуры: Учебное пособие / Л.С. Жаркова, 2-е изд.-М.: МГУКИ, 2000.
8. Дружилов, С.А. Психологические проблемы формирования профессионализма и профессиональной культуры специалиста / С.А. Дружилов. -Новокузнецк: ИПК, 2000.
9. Елина, Г. Маркетинг даст нам прочную основу / Г. Елина, Клуб, №1,2002.
10. Жидков, В.С. Соколов К. Б, Культурная политика России. Теория и история /В.С. Жидков. М.: Академический проект, 2001.
11. Иванов, В.Н. Инновационные социальные технологии государственного и муниципального управления /В.Н. Иванов, В.И. Патрушев, М.: ЗАО «Изд-во «Экономика», 2001.
12. Информационная культура как условие эффективности социальных технологий: Учебное пособие / Н.В. Лопатина. М.:МГАКИ, 2002.
13. Ключко, Е.М. Культурно-досуговая деятельность, Программа / Е.М. Ключко, Г.Я. Никитина. М, 2000.
14. Ковальчук, А.С. Социально-культурная деятельность / А.С. Ковальчук. Орел: Орловский гос, ин-т искусств и культуры, 2000.
15. Ковальчук А. С. Исследование и проектирование социально-культурной деятельности / А. С. Ковальчук, М.Г. Ковальчук. Орловский гос, ин-т искусств и культуры. - Орел, 2001.
16. Комисаренко, С.С. Культурные традиции русского общества / С.С. Комисаренко. СПб., 2003.
17. Котлер, Ф. Основы маркетинга / Ф. Котлер, М.: Прогресс, 2001.
18. Красильников, Ю.Д. Методика социально-культурного проектирования: курс лекций Ю.Д. Красильников, М.: МГИК, 1999.
19. Кукпин, А.Я. Культура свободного времени сельского населения / А.Я. Куклин, Л., 2000.

К содержанию

20. Культура города и села: проблемы структуры управления на современном этапе. Материалы региональной научно- практической конференции. Красноярск, 2002.
21. Культура и культурная политика в России / Отв. ред. Бутенко И.А., Разлогов К.Э., М.: МОНФ, 2000.
22. Культура и современность: опыт практической работы учреждений культуры Ярославской области. Ярославль, 2000.
23. Культура как предмет комплексного исследования: Региональный сб, научных трудов / КемГАКИ, Кемерово: 000 «Фирма «Полиграф», 2003.
24. Культура региона: состояние, проблемы, перспективы. Материалы научно-практич, конференции, М., 2003.
25. Культурно-досуговая деятельность: Учебник, Под научной редакцией академика РАЕН А.Д. Жаркова и профессора В.М. Чижикова, М., МГУК, 1998.
26. Культурно-досуговая деятельность: теория, практика и методика научных исследований: Учеб, пособие / Л.С. Жаркова, А.Д. Жарков, В.М. Чижиков, М.: МГУК, 2000.
27. Культурология досуга: Учебное пособие. / Ю.А.Стрельцов. М.: МГАКИ, 2003.
28. Кунина, Э.С. Традиции Поленовского Дома и современность. Народное творчество. Социокультурная деятельность в сфере досуга / Э.С. Кунина. Информац. Сб., - Вып. 2. - М.:ГРДНТ, - РГБ, 2002.
29. Лебедева, Н.И. Программа дисциплины «Методика социально-культурной деятельности» Н.И. Лебедева. Омск, 2005.
30. Лопатина, В.В. Возможности оптимизации работы сельских учреждений культуры /В.В. Лопатина, Е.Ю. Смирнова. М., 2003.
31. Малые города и села: проблемы сохранения и развития: Материалы международной конференции и семинара. Рос, ин-т культурологии, М., 2002.
32. Методическое руководство культурно-просветительной работой: Учебное пособие для студ. ин-тов культ. / Г.М. Бирженюк, Л.В. Бузене, Н.А. Горбунова. М.; Просвещение, 1989.
33. Народное творчество. Социокультурная деятельность в сфере досуга. Информац, сб.- Вып. 2,-М.: ГРДНТ,- РГБ, 2006.
34. Научно-исследовательская лаборатория социокультурных инноваций: Сб. статей, М.: МГУКИ, 2000.
35. Новаторов, В.Е., Интернальный маркетинг в организациях социально-культурной сферы. Монография. Омск : Омский гос. ин-т, 2001.
36. Новаторов, В.Е. Маркетинг культурных услуг. Омск, 2002.
37. Основы социально-культурной деятельности: Учеб, Пособие / Т.Г, Киселева, Ю.Д. Красильников. М.: МГУ К, 1995.
38. Профессиональное мастерство специалиста культуры: Учеб. пособие для аспирантов, слушателей курсов повышения квалификации, преподавателей, студентов / Н.К. Бакланова. М.: МГУКИ, 2003.
39. Савельев, В.В. Методологические особенности регионального культурного проектирования / В.В. Савельев // Культура региона: состояние, проблемы, перспективы. Материалы научно-практич., конференции. М., 2000.
40. Современные технологии социально-культурной деятельности: Учеб. пособие / под науч, ред. Проф. Е.И.Григорьевой, Тамбов: Першина, 2004.
41. Соколов, А.В. Феномен социально-культурной деятельности / А.В. Соколов. СПб.: СПбГУП, 2003. -
42. Технология культурно-досуговой деятельности: Учебно-методическое пособие для студентов вузов культуры и искусств. 2-е изд. перераб. и доп. / А.Д. Жарков. М.: Изд-во МГУК, ИПО «Профиздат», 2002.

К содержанию

Методическая деятельность - совокупность действий, направленных на получение, систематизацию и распространение методических знаний.

Методическое обеспечение - новый этап развития научно-методической деятельности. Конечная цель методического обеспечения - оснащение учреждений культуры передовой методикой и на этой основе обеспечение уровня работы, соответствующей потребностям общества и каждого человека в отдельности.

Методика - система правил, изложение методов обучения чему-нибудь или выполнения какой-нибудь работы.

Оптимизация - (от лат. optimum — наилучшее), процесс нахождения экстремума (глобального максимума или минимума) определённой функции или выбора наилучшего (оптимального) варианта из множества возможных.

Система (от греч. systema — целое, составленное из частей; соединение), множество элементов, находящихся в отношениях и связях друг с другом, которое образует определённую целостность, единство.

Интенсификация - (фр. intensification, лат. ntensio напряжение, усиление) — процесс и организация развития производства, в котором применяются наиболее эффективные средства производства, а также расширение производства.

Реструктуризация -1) комплексное преобразование деятельности организации (предприятия, компании), состоящее в изменении структуры производства, активов, пассивов, а также системы управления с целью повышения устойчивости, доходности, конкурентоспособности, преодоления убыточности, угрозы банкротства; 2) преобразование организационной структуры управления организацией.

Рационализация - (от лат. rationalis — разумный, ratio — разум), усовершенствование, улучшение, введение более целесообразной организации чего-либо (например, рационализация производства).

Унификация - это максимально рациональное сокращение количества чего-либо путем стандартизации к единой форме.

Компетентность - осведомлённость, опытность, способность к принятию обдуманных решений в какой-то области деятельности.

Фиксация - (от лат. fixus - прочный, закреплённый) (фиксирование), 1) закрепление чего-либо в определенном положении, закрепление в письменном виде сведений, мыслей. 2) Сосредоточение на чем-либо, например, фиксация внимания.

Коммуникативные способности - вид способностей, проявляемый в сфере общения и способствующий успешности человека в разнообразных областях деятельности.

Мобильность - (от лат. mobilis - подвижный), подвижность, способность к быстрому передвижению, действию.

Типологизация - (греч. típos - отпечаток, форма, образец и logos - слово, учение) - метод научного познания, направленный на разбиение некоторой изучаемой совокупности объектов на обладающие определенными свойствами упорядоченные и

К содержанию

систематизированные группы с помощью идеализированной модели или типа (идеального или конструктивного).

Прогнозирование - разработка прогноза: в узком значении — специальное научное исследование конкретных перспектив развития какого-либо явления.

Прогноз - (от греч.— предвидение, предсказание) — предсказание будущего с помощью научных методов, а также сам результат предсказания.

Феномен - (от греч. *phenomenon* - являющееся) необычное явление, редкий факт.

Контент- анализ - (от англ.: *contents* - содержание, содержимое) или анализ содержания — стандартная методика исследования в области общественных наук, предметом анализа которой является содержание текстовых массивов и продуктов коммуникативной корреспонденции.

Никишина Н.В.

Анимационная деятельность.

Сборник заданий для самостоятельной работы студентов по специальности

51.02.02 Социально-культурная деятельность (по видам)

упражнения, практические задачи, дополнительные задания, контрольные вопросы)

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Теоретические основы анимационной деятельности

Упражнения

1. Составьте список праздников, которые можно было «оживить» с помощью анимации (для конкретного места – города, села, деревни).
2. Составьте портфель аниматора – игротеку, с учетом разных возрастов играющих. Количество игр – не менее 30-ти. Каждая игра оформляется на отдельном листе. Листы вставляются в папку. Проведите несколько игр на занятии.

Пример:

1. Игротека аниматора (набор из 30 игр для разной целевой аудитории). Образец оформления игры:

Павлин

Цель: познакомиться, выявить индивидуальность, сплочение.

Время: не играет роли.

Реквизит: ватман, карандаши (фломастеры, другие пишущие средства).

Количество участников: не имеет значения.

Место проведения: любое (открытый воздух, закрытое помещение).

Возраст: 5–16 лет.

Правила: На листе ватмана ведущий рисует павлина, но без хвоста. Для того, чтобы нарисовать хвост, нужно попросить каждого из детей приложить к бумаге ладошку и обвести ее (показать место, где рисовать). Ладонь – это одно из перьев хвоста. В результате вокруг павлина получается хвост из ладошек детей. Внутри своей ладони они могут что-нибудь нарисовать или написать (например, свое имя, пожелание). Павлина можно повесить в игровой комнате.

3. Составьте календарь праздничных дат, который необходим в работе аниматора.
4. В практике анимационного дела для целевого конструирования анимационных программ выделяют следующие функции анимации. Охарактеризуйте их.

К содержанию

Функция	Характеристика
Адаптационная	
Компенсационная	
Стабилизирующая	
Оздоровительная	
Информационная	
Образовательная	
Совершенствующая	
Рекламная	

5. Профессиональная деятельность аниматора в сфере культурно-досуговой деятельности определяется следующими направлениями (перечислите)
- _____

Дополнительные задания

Верно ли утверждение:

Основными функциями анимационной деятельности являются рекреационную, развлекательную, развивающую. Обоснуйте ответ. _____

Контрольные вопросы

1. Дайте определение «обряда» и приведите примеры русских обрядов.
2. Дайте определение «обычая» и приведите примеры русских обычаев.
3. Дайте определение «традиции» и приведите примеры русских традиций.
4. Дайте определение «праздника» и приведите примеры русских праздников.
5. Дайте определение «ритуала» и приведите примеры русских ритуалов.
6. Какие требования предъявляются к аниматорам и организаторам культурно-досуговой деятельности?
7. Какое значение имеет слово «Анимация»?
8. В чем заключаются функциональные обязанности детского аниматора?

Основы режиссерского искусства анимационных культурно-досуговых программ.

Упражнения

1. Дайте краткую характеристику основным методам культурно – досуговой деятельности:

Монтаж	
Иллюстрирование	
Театрализация	
Игра	

2. Вы – менеджер по организации досуга. Составьте перечень задач, которые вам необходимо решить, чтобы достичь главной цели.
- _____
- _____

3. Для реализации принципа культурно – досуговой деятельности «связь с жизнью» необходимо соблюсти ряд условий. Раскройте их сущность:

УСЛОВИЕ	СУЩНОСТЬ
Целенаправленность	
Конкретность	
Оперативность	
Непрерывность	
Дифференцированный подход	

К содержанию

Опора на самодеятельность	
Индивидуализация	
Доступность	
Последовательность	
Системный подход	

4. Воспроизведите недостающие звенья в цепочке технологии культурно – досуговой деятельности:

Цель → _____ → Форма → _____ → Результат

5. Спланируйте профессиональные действия, которые следует совершить менеджеру после получения результата технологического процесса (после проведения культурно – досуговой программы) _____

6. Составьте перечень современных форм анимационных мероприятий _____

7. Вы - эксперт по оценке сценария игровой программы.

- Оцените художественное качество примененного вида монтажа по предложенному фрагменту сценария:

Ведущий: Ну а теперь, дорогие друзья, мы сыграем с вами в одну замечательную игру.

Она называется «салки». Я буду водить. Раз, два, три - беги!

Игра в салки.

Ведущий: В салки мы уже поиграли, а теперь давайте играть в прятки. Водить будет Аня!

Игра в прятки.

- Предложите свой монтажный прием, который на ваш взгляд, сделает игру более привлекательной. _____

Практические задачи

1. Определите форму культурно – досуговой программы:

- Для детей в количестве 15 человек, проводимую в лесном массиве _____
- Для работников организации в количестве 70 человек, проводимую в ресторане _____
- Для семейных пар в количестве 20 человек, проводимую около водоема _____

2. Какие действия составляют основу центрального обряда в рамках следующих театрализованных постановок?

- Литературно – музыкальная композиция _____
 - Театрализованный концерт _____
 - Агитационно – художественное представление _____
 - Театрализованное представление _____
 - Театрализованное действо _____
3. Вы – режиссер анимационной программы. Отберите наиболее эффективную театрализованную форму для проведения следующих программ и обоснуйте свой выбор.
- Праздник Масленицы _____
 - Презентация _____
 - Конкурс «Мисс Осень» _____

К содержанию

Дополнительные задания

1. *Верно ли утверждение:*

Цель культурно – досуговой деятельности заключается в организации развлекательных программ? Обоснуйте ответ. _____

2. *Выберите верное.*

Форма культурно – досуговой деятельности определяется по двум признакам:

- Состав анимационной команды и материальная база учреждения культуры;
- Содержание деятельности и количество участников;
- Место где будет проходить мероприятие.

3. *Продолжите список*

К средствам культурно – досуговой деятельности можно отнести:

- Спортивные соревнования;
- Приглашительную открытку;
- Игру;
- Аудио и видео оформление мероприятия _____

Контрольные вопросы

1. Что является результатом культурно – досуговой деятельности?
2. Что является результатом деятельности режиссера?
3. В чем заключается сущность метода театрализации?
4. Сформулируйте определение термина «театрализованная постановка».
5. В каких театрализованных формах чаще прибегают к литературному монтажу?
6. Сформулируйте понятие «анимационная программа»?

Специфика драматургии анимационных культурно-досуговых программ.

Упражнения

1. Определите места, которые могут быть использованные в качестве сцены для постановки анимационной культурно – досуговой программы. _____
2. Составьте перечень внешних признаков, по которым можно нарисовать характер персонажа. _____

Практические задачи

1. Спланируйте культурно – досуговые программы, которые будут представляться в следующих местах:
 - Футбольное поле _____
 - Актовый зал _____
 - Ресторан _____
 - Лесопарк _____
 - Речной пляж _____
 - Площадь с фонтаном _____
 2. Вы – член сценарной группы, разрабатывающей сценарий театрализованной постановки «Конкурс красоты». Уже определена тема – женская красота и ее проявления. Есть несколько предложений идей:
 - Красота – способность женщины быть неповторимой, разнообразной.
 - Красота женщины в многообразии ее умений: шить, вязать, готовить и т.д.Предложите свою идею. _____
- Определите жанр и стиль будущей программы. Есть несколько предложений:
- Провести мероприятие в стиле Венецианского карнавала, жанр – остросюжетная любовная история с масками и танцами.

К содержанию

- Провести конкурс в стиле «Домохозяйка», жанр бытовая комедия с запахом духов, рассыпанием соли и т.д.

Предложите свой жанр и стиль _____

Для проведения анимационной программы со школьниками 10-12 лет выбрана приключенческая игра. Найдите или сочините литературную основу для инсценировки игры. _____

3. Празднуется наступление Нового года. Вас выбрали ведущим. Составьте короткую речь – тост, используя прием повторения главной мысли (идеи) два раза.

4. Составьте сценарий анимационного мероприятия, посвященного любому событию (кроме дня рождения). Представьте его на занятии.

Дополнительные задания

1. *Выберите верное.*

В процессе постановки культурно – досуговой программы возникла необходимость изменить содержание сценария. Возможно ли это?

- Невозможно
- Возможно только при экстраординарных обстоятельствах
- Возможно, если того требуют художественно – постановочные интересы.

2. *Продолжите мысль:*

Если тема культурно -досуговой программы – это предмет общения, то идея – это _____

3. *Найдите и устранили ошибку в высказывании:*

Монтаж – соединение элементов программы и композиция – соединение элементов программы. _____

Контрольные вопросы

1. Сформулируйте определение понятия «сценарий анимационной культурно – досуговой программы»?
2. Какие основные требования предъявляются к сценарию культурно – досуговой программы?
3. Раскройте понятие «замысел культурно -досуговой программы»?
4. Как связаны форма и содержание культурно -досуговой программы?
5. Какие средства художественной выразительности участвуют в создании зримого образа культурно -досуговой программы?
6. Каким методом пользуется сценарист для соединения эпизодов?
7. Определите и раскройте понятие «композиция культурно -досуговой программы»?
8. Определите понятие « Литературный сценарий».
9. Определите понятие «Инсценировка»
10. Какую информацию должен содержать сценарий принятый в постановочную работу?

Режиссура анимационных культурно-досуговых программ

Упражнения

1. Укажите специфические черты драматического конфликта в сценарии анимационной постановки. _____
2. Определите, какое педагогическое воздействие несут в себе игры:
 - Перетягивание каната _____
 - Салки _____

К содержанию

- Жмурки _____
3. Профессиональная деятельность режиссера заключается в творческой организации всех элементов постановки. Перечислите эти элементы.

 4. Перечислите ряд особенностей режиссерской работы над номером.

 5. Составьте поэтапный план режиссерской работы, разделив его на два блока:

замысел	воплощение

6. Составьте перечень художественных средств, имеющихся в распоряжении режиссера анимационных программ для постановки экспозиции. _____
7. Сформулируйте, каким образом через сценический костюм режиссер анимационной программы может выразить жанр программы _____
8. Установите, в чем заключаются технические и художественные недостатки и достоинства открытого огня (факела, свечи и пр.) _____
9. Составьте список режиссерских документов, которые вам необходимо иметь в процессе работы над постановкой анимационной программы. _____
10. Обоснуйте необходимость создания документа «Монтажный лист» для проведения анимационной программы?

Практические задачи

1. Для создания сценария анимационной программы сочините драматический конфликт для следующих событий:
 - Праздник Нептуна _____
 - Танцевальный вечер _____
2. Вы режиссер театрализованного представления. Определите темп- ритм следующих постановок:
 - День рождения 5-летнего ребенка _____
 - Конкурс семейных пар «Семь +Я» _____
 - Вечер знакомств _____
3. Анимационная программа становится поистине зрелищной, если материально воплощен символ, знак, выражающий суть события. Так символом празднования Нового года является елка в огнях, дня рождения – торт со свечами. А какой бы символ вы предложили бы для следующих анимационных программ (изобразите его в цвете, на листах форматом А4):
 - Праздник Пасхи;
 - Рождества;
 - Масленицы;
 - Международный женский день;
 - День независимости России.
4. Сформируйте звукоряд для следующих анимационных программ: народное гуляние «Масленица», День независимости России, День защиты детей.
5. Вы – режиссер анимационной программы. Вам предстоит спланировать постановочную работу с исполнителями. Она делится на три периода. Определите задачи каждого периода.

Период работы	Задачи периода
Застольный	
В выгородке	
Генеральный	

К содержанию

6. Вы – аниматор. Перед вами стоит задача найти свой личный анимационный игровой образ. Оцените себя и решите, образ какого известного персонажа подойдет вам более всего.
7. Составьте звуковую партитуру для проведения анимационного мероприятия. (сценарий по выбору).

Дополнительные задания

1. Выберите верное:

Возможно ли осуществить анимационную постановку без сценария?

- Возможно.
- Возможно, в случае недостатка времени на подготовку.
- Возможно, в случае отсутствия сценариста.
- Невозможно.

2. Продолжите мысль:

Драматический конфликт - это столкновение характеров, а характер это - _____

3. Выберите верное:

Единицей действия в культурно – досуговой программе является:

- Эпизод;
- Блок;
- Связка;
- Номер.

4. Продолжите перечень

Элементы сценографического оформления:

- Реквизит _____

Контрольные вопросы

1. Раскройте понятие «драматический конфликт».
2. Для чего режиссеру требуется определить жанр постановки?
3. Каково композиционное построение номера?
4. Что такое «Трюк» и зачем его используют в номере?.
5. В чем отличие декоративного и сценографического оформления анимационной программы?
6. Какие декоративные средства и материалы традиционно используются для оформления анимационной программы?
7. Какая главная задача режиссера в работе с художником над декоративным и сценографическим оформлением?
8. Какие виды освещения может использовать режиссер в постановке анимационной программы?
9. По каким принципам следует отбирать реквизит для анимационной программы?
10. Каковы функции костюма?
11. Какие виды грима наиболее часто могут использоваться в анимационной программе?
12. Какие документы входят в перечень режиссерских постановочных документов?
13. Каковы функции режиссерского сценария?
14. Какие сведения содержит монтажный лист?

Рекомендуемая литература

1. Аванесова, Г.А. Культурно-досуговая деятельность: Теория и практика организации: Учебное пособие для студентов вузов. [Текст] / Г.А Аванесова М.:Аспект Пресс, 2006

К содержанию

2. Апинян, Т.А. Игра в пространстве серьезного. [Текст] /Т.А. Апинян – СПб: СПбУ, 2004.
3. Бакланова, Н. К. Профессиональное мастерство специалиста культуры. [Текст] / Н. К. Бакланова - М.: МГУКИ, 2001.
4. Березкин, В. Истоки искусства сценографии // Художник и сц на: Сб. ст. [Текст] / В. Березкин - М: Советский художник, 1988.
5. Воловик, А.Ф. Педагогика досуга. [Текст] / Воловик А.Ф., – М.: Флинта,2006.
6. Гальперина, Т.И. Актерское мастерство в деятельности менеджера туристской анимации. [Текст] / Т.И. Гальперина – М.: РИБ «Турист», 2004.
7. Гальперина, Т.И. Режиссура культурно-досуговых программ в работе менеджера туристской анимации [Текст] / Т.И. Гальперина; Российская международная академия туризма. – М. : Советский спорт, 2006.
8. Градова, К.В., Гутина, Е.А. Театральный костюм. Кн. 1-я, Женский костюм. [Текст] / К.В. Градова, Е.А. Гутина, Издательство: Союз театральных деятелей РСФСР.- М., 1976.
9. Градова, К.В. Театральный костюм. Кн. 2-я, Мужской костюм. [Текст] / К.В. Градова, Издательство: Союз театральных деятелей РСФСР М., 1987.
10. Жарков, А. Д. Технология культурно-досуговой деятельности. [Текст] / А. Д. Жарков. - М.: МГУКИ, ИПО Профиздат, 2002.
11. Жарков А. Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства: история, теория, технология: Ч. 1, 2. [Текст] / А. Д. Жарков. - М.: МГУКИ 2003.
12. Исенко, С П. Русский народный костюм и его сценическое воплощение: Учеб. пособ. [Текст] / Исенко, С. П. - М.: МГУКИ, 1999.
13. Игры на каждый день: пособие для организаторов развивающего досуга [Текст] / Автор – сост. А.А. Данилков, Н.С. Данилкова. – Новосибирск : Сибирское универс. изд-во, 2004.
14. Калашникова, Н. М. Семиотика народного костюма: Учеб. ник. [Текст] / Н. М. Калашникова - СПб.: СПГУТД, 2000
15. Киселева Т.Г. Социально-культурная деятельность [Текст] / Т.Г. Киселева. – М. : МГУКИ, 2004.
16. Когтев, Г. В. Грим: Учеб.-метод. пособ. [Текст] / Г. В. Когтев - М.: МГИК, 1983.
17. Культурно-досуговая деятельность [Текст] / Ред. А.Д. Жаркова, В.М. Чижикова. – М., 1998.
18. Курило, Л.В. Теория и практика анимации [Текст] / Л.В. Курило – М.: Советский спорт, 2006.
19. Марков, О.И. Сценарная культура режиссеров театрализованных представлений и праздников (Сценарная технология). /Учеб. пособие для преподавателей, аспирантов и студентов вузов культуры и искусств. [Текст] / О.И.Марков - Краснодар: Изд. КГУКИ, 2004.
20. Приезжева, Е.М. Организация и методы игровой деятельности в туризме [Текст] / Е.М. Приезжева. – М. : Советский спорт, 2005.
21. Савкова, З. Как сделать голос сценическим. Теория, методика и практика развития речевого голоса [Текст] / З. Савкова. – М. : Искусство, 1975.
22. Сыромятникова, И.С. Технология грима [Текст] / И.С. Сыромятникова. – М. : Высшая школа, 1990.
23. Третьякова, Т.Н. Анимационная деятельность в социально-культурном сервисе и туризме [Текст] / Т.Н. Третьякова. - М.: Академия, 2008.
24. Чечетин, А. И. Основы драматургии театрализованных представлений. [Текст] / А. И. Чечетин.- М.: Просвещение, 1981.
25. Шубина, И.Б. Драматургия и режиссура зрелища: игра, сопровождающая жизнь [Текст] / И.Б. Шубина – Р-н-Д: Феникс, 2006.

К содержанию

26. Ярошенко, Н.Н. Социально-культурная анимация: Учебное пособие. [Текст] / Н.Н. Ярошенко. - М., 2000.

Порхун Н.А. **Использование метода модерации** **в подготовке специалистов социально-культурной сферы.** **Мастер-класс**

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Пояснительная записка



Обучение на современном этапе – это реализация в образовательной практике лично-ориентированных педагогических систем, когда преподаватель становится не только источником знаний, но и организатором собственной познавательной деятельности студентов, что требует поиска особых организационных форм, адекватных для формирования ключевых компетенций. Поэтому в последние годы растет интерес к тем образовательным моделям, педагогическим инновациям, технологиям и методам, которые оказываются наиболее эффективными для данных целей.

Одним из эффективных методов обучения является метод модерации. Главной отличительной чертой этого метода является инициативность самих студентов в учебном процессе, которую стимулирует преподаватель с позиции помощника (модератора). Ход и результат обучения приобретают личностную значимость для всех участников процесса, т.к. при использовании метода модерации каждый студент проживает учебный процесс в роли активного его участника. Кроме содержательных учебных результатов (знаний и умений по учебной дисциплине) использование метода модерации позволяет развивать у студентов способности самостоятельного решения проблем. Более того, процесс совместной работы, организованный с помощью приемов и методов модерации, создает условия для развития творческого мышления и принятия нестандартных решений, формирует и развивает навыки совместной деятельности, и как результат, помогает преподавателю эффективно организовать получение студентами собственного нового опыта, для принятия общих решений как своих собственных.

В настоящее время в литературе появляются статьи о применении технологии модерации не только в сети интернет, но и в образовательном процессе, цель применения которой – эффективное *управление* аудиторией в процессе занятия, максимально полное вовлечение всех обучающихся в процесс, гарантированное достижение целей занятия.

В методической разработке предлагаются материалы по использованию метода модерации на практических занятиях гуманитарного, математического и естественнонаучного циклов, общепрофессиональных дисциплин, междисциплинарных курсов. В ней демонстрируется опыт включения технологии модерации в образовательный процесс. Приведены примеры этапов работы по подготовке практического занятия по теме, формирование общих и профессиональных компетенций, дан алгоритм создания образовательной программы (сценария учебного занятия).

Целью методической разработки является создание условий для профессионального самосовершенствования преподавателей колледжа по проблеме включения современных методов и приемов в организацию учебного процесса, распространение инновационного педагогического опыта.

Результатом использования данной методической разработки другими преподавателями может стать активное изучение и применение преподавателями современных образовательных методик и технологий в процессе обучения и воспитания

К содержанию

студентов, результативность которых определит уровень обученности будущего выпускника.

1. Теоретическое обоснование метода модерации

1.1. Модерация как новая педагогическая технология и процедура ее применения

Современный рынок труда требует профессиональной мобильности молодых специалистов, умения быстро реагировать на смену технологий и требований в сфере труда, ориентирует на конкретный результат. В связи с этим в российском образовании происходит интенсификация образовательного процесса, меняется выбор содержания, форм и методов обучения, механизмов передачи знаний.

В условиях реализации образовательных стандартов нового поколения преподавателями накапливается опыт использования разнообразных современных инновационных технологий и приемов обучения, направленных на включение студентов в такие виды деятельности, которые способствуют формированию профессиональных и личностных качеств обучающихся, раскрывают профессиональную сущность специалиста, помогают наработать конкретный алгоритм эффективной деятельности.

Одним из эффективных педагогических методов является метод модерации. Это сравнительно новый подход к организации образовательной среды. Модерация (от итальянского *moderare* – «смягчение», «сдерживание», «умеренность»; от латинского *moderor* – умеряю, сдерживаю) – эффективная технология, позволяющая повысить результативность и качество обучения за счет активного коллективного участия всех обучающихся на уроке.

Метод модерации направлен на активизацию инициативы обучающихся, способность самостоятельного решения проблем, работу в команде, умение слышать и слушать собеседника, взаимодействовать с преподавателем-модератором, который организует учебный процесс, создает условия для развития познавательных и творческих способностей, формирует первичный учебный опыт, ключевые компетенции по учебной дисциплине, добивается конечных образовательных результатов.

В групповом обучении с применением метода модерации значительно меняется роль преподавателя. В этом случае он выступает как ведущий или тренер (модератор). Он должен не столько обучать участников группы, обеспечивая определенный объем знаний, сколько должен создавать условия для формирования и развития у членов группы определенных способностей и тренировать их, поэтому модератор должен обладать способностью к интенсивному и эмоциональному общению, способностью к сопереживанию, толерантностью, аналитическими способностями и навыками рефлексии, креативностью, навыками саморегуляции.

Принципы работы по методу модерации: систематичность, структурированность, прозрачность.

Основные процессы модерации:

- *визуализация* – наглядное представление мнений, идей, решений (совместно, в виде схем, образных рисунков, текстов, программ, сценариев);
- *вербализация* – групповое обсуждение по принятым правилам;
- *презентация* – представление результатов работы малых групп (мимика, жесты, позы...);
- *обратная связь* – обмен содержательной и эмоциональной информацией между участниками.

Правила игры для участников модерации:

- высказывания должны быть краткими (лидеру группы, дается ограниченное время для выступления – регламент,

К содержанию

- говорить можно только по очереди (выступать можно с разрешения модератора, свое желание выразить поднятием руки),
 - главные идеи и предложения визуализируются;
 - все обсуждения протоколируются (чтобы не потерять нить обсуждения);
 - противоречивые мнения сохраняются с особой пометкой (молния – конфликтные знаки, в целях экономии времени предупреждения личностных конфликтов).
- Условия успешной работы в группах:
- участники должны обладать знаниями и умениями для выполнения задания;
 - работа в группах подчинена общему регламенту работы и правилам;
 - «зоны ответственности» за работу группы распределяются между модератором и ее членами.

Все роли на первых порах распределяет модератор, поясняя функции и ожидаемые результаты.

Основными задачами модератора при работе с группами является:

- конкретизация цели работы;
- контроль времени выполнения работы;
- подведение итогов с анализом содержания результатов обсуждения и организации дискуссии по оценке «наблюдателя».

Модерация развивает:

- способность к анализу информации и выявлению проблемы;
- умение находить возможности и ресурсы для решения проблемы;
- умение выработать стратегию достижения целей и планировать конкретные действия;
- умение выслушать собеседника, аргументировано убеждать и принимать коллегиальные решения;
- навык принятия персональной ответственности за воплощение принятых решений в жизнь.

Этапы процесса модерации:

I этап. Создание свободной, доверительной атмосферы в группе.

II этап. Определение и формулировка проблемы или темы обсуждения (без обсуждения по существу).

III этап. Обсуждение темы по существу индивидуально и в малых группах, визуализация и презентация результатов. Общая дискуссия (обмен идеями, создание продукта).

IV этап. Обобщение и конкретизация результатов работы. Акцентируется вклад каждого, составляется каталог конкретных мероприятий по разрешению выявленных проблем.

V этап. Подведение итогов и эмоциональная обратная связь.

1.2. Использование метода модерации на практических занятиях по народному художественному творчеству

В рамках рабочей программы дисциплины «Народное художественное творчество» нами разработано практическое занятие по теме «Детский фольклор».

Цель: формирование системы знаний по теории детского фольклора, активизация познавательной и творческой деятельности студентов, демонстрация практического воплощения образовательной фольклорной программы.

Задачи:

-обучающая: закрепить знания о жанровом многообразии детского фольклора на практике;

К содержанию

-развивающая: развивать познавательные и коммуникативные интересы, творческие способности, умение работать в группе;

-воспитательная: формировать интерес к детской культуре, умение организовать культурный досуг в детском творческом коллективе.

Методы обучения: метод модерации. Инструменты модерации: мозговой штурм, стимуляция творческого мышления, наглядная демонстрация (показ готового образовательного продукта).

В приведенной ниже таблице представлены основные этапы процесса модерации на практическом занятии со студентами хореографического отделения Башкирского республиканского колледжа культуры и искусства.

Таблица 1.2.1.

Структура процесса модерации на практическом занятии по теме «Детский фольклор»

Этапы работы	Деятельность преподавателя	Деятельность студентов	Кол-во часов
1	Предложение формы проведения практического занятия: образовательная фольклорная программа	Индивидуальная подготовка студента	самостоятельная работа
	Определение темы, идеи, примерного содержания будущего сценария		1 + самостоятельная работа
	Руководство процессом отбора материала	Отбор художественного материала (игр, забав, потешного фольклора)	
	Определение действующих сил (ведущий; играющие; ответственные за игры; ответственные за выбор музыки, постановку хореографических эпизодов в игровом действии, подбор костюмов)		
	Схема действия на площадке (мизансценирование по действию: кто за кем выходит, что говорит и делает)	Участие в репетиции, репетиция игр с музыкальным сопровождением	1 + самостоятельная работа
	Разработка сценария	Дополнения по теме (идеи, приемы, средства)	по схеме, в процессе мизансценирования
2	Рабочая репетиция		1
		Самостоятельные репетиции студентов	самостоятельная работа студентов
	Генеральный прогон		1
3	Показ фольклорной программы		1
	Анализ фольклорной программы (рефлексия). Оценка вклада каждого студента		

Наш опыт показал, что использование метода модерации на учебных занятиях позволило каждому студенту в меру своих индивидуальных способностей внести свой вклад в разработку алгоритма образовательного продукта (сценария) по теме учебного занятия, принять участие в творческом процессе, сформировать общие и профессиональные компетенции.

Алгоритм разработки образовательного продукта (сценария) по теме учебного занятия состоит из восьми пунктов:

К содержанию

1. За основу берем материал лекции по теме.
2. Выбираем дидактические единицы необходимые для запоминания теории. Это могут быть жанры детского и школьного фольклора, математические задачи и формулы, социальные проблемы, герои литературного произведения, музыкальные ноты, педагогические ситуации, формы работы с различными социальными группами, исходные понятия по теме, театральная терминология и т.п.
3. Определяем, кто будет участником программы: персонажи или ведущий. Персонажи также могут быть дидактическими единицами (например, нотой «до», театральными терминами «темой», «идеей», «сверхзадачей» и т.п.).
4. Выбираем предлагаемые обстоятельства (посиделки, улица, тридевятое царство, королевство, библиотека). В соответствии с этим выбираем место проведения программы – актовый зал, фойе, кабинет.
5. Последовательно включаем в сценарий дидактические единицы темы, которую вы изучаете (см. п.2), затем вместе со студентами проводим работу по схеме (выстраиваем действие: кто за кем выходит, что говорит и делает), убираем лишнее.
6. Во время первой репетиции распределяем текст по действиям, дописываем недостающие слова персонажей или ведущего. Дидактические единицы темы чередуем с текстом (краткими предложениями, соединяющими отдельные эпизоды сценария в единое логично выстроенное произведение).
7. Составляем текст ведущего на начало и финал программы. В реплики ведущего включаем только лекционный теоретический материал по теме. Иначе творческий процесс по разработке сценария может затянуться.
8. Выбираем художественно-выразительные средства (музыку, шумы, слайды, костюмы, реквизит и др.).

Сформированность общих и профессиональных компетенций отражена в таблице.

Таблица 1.2.2.

Общие и профессиональные компетенции студентов

Код формируемой компетенции	Наименование результата обучения	Виды работы	Результаты работы студентов
ОК 4.	Осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития	Наметили порядок действия, примерный ход программы	Определение темы, идеи и примерного содержания сценария. Разработка образов действующих лиц (ведущий – игроки)
ПК 1.3.	Разрабатывать, подготавливать и осуществлять репертуарные и сценарные планы, художественные программы и постановки	Работали с книгами, использовали материалы лекции, собственный опыт игровой деятельности	Отбор художественного материала (игр, забав, потешного фольклора) по теме «Детский фольклор» (в пределах изученной темы). Определение первичного плана работы над

К содержанию

			художественным материалом
ОК 2.	Организовывать собственную деятельность, определять методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество	Распределили обязанности, выбрали ведущего, ответственных за проведение игр. Выбрали русские народные песни для выхода ведущего и проведения игр, обсудили костюмы, реквизит	Определение действующих сил (ведущий; играющие; ответственные за игры; ответственные за выбор музыки, постановку хореографических эпизодов в игровом действии, подбор костюмов и др.).
ПК 1.4.	Анализировать и использовать произведения народного творчества в работе с любительским творческим коллективом	На первой репетиции развели игровые действия по схеме, отобрали тот художественный материал, который подходит по действиям, продумали слова игроков и ведущего перед играми	Работа по схеме действия на площадке (примерное мизансценирование по действию: кто за кем выходит, что говорит и делает)
ПК 2.2.	Использовать базовые теоретические знания и навыки, полученные в процессе профессиональной практики, для педагогической работы	Закрепили теоретический материал, основные концепты по теме	Составление примерного текста ведущего (начало и финал), используя лекционный материал
ПК 1.3.	Разрабатывать, подготавливать и осуществлять репертуарные и сценарные планы, художественные программы и постановки.	Записали последовательность действий: выход ведущего, игровые эпизоды	Разработка фольклорной программы, написание сценария
ОК 6	Работать в коллективе, обеспечивать его сплочение, эффективно общаться с коллегами, руководством	Провели рабочую репетицию	Рабочая репетиция
		Составили график репетиций для самостоятельной работы студентов	Самостоятельная работа студентов, ответственных за игры (репетиции игр, подготовка реквизита, постановка танцевальных эпизодов в играх)
		Провели	Генеральная репетиция

К содержанию

		генеральный прогон	
ПК 2.5.	Применять разнообразные формы учебной и методической деятельности, разрабатывать необходимые методические материалы	Практическое занятие провели в форме фольклорной программы, оформили выставку работ студентов прошлых лет	Демонстрация программы, сценарной записи (по алгоритму). Анализ фольклорной программы (рефлексия)

Использование метода модерации решает следующие проблемы организации учебной деятельности будущих специалистов социально-культурной сферы в условиях реализации ФГОС нового поколения:

- повышается мотивация к обучению;
- идет накопление опыта практической работы;
- активизируются познавательная и творческая деятельность;
- развивается ответственность за качество выполнения заданий, готовность нести ответственность за результаты совместной творческой деятельности;
- повышается инициатива и желание действовать самостоятельно, принимать коллегиальные решения;
- происходит развитие коммуникативных способностей и навыков работы в командах;
- устанавливается позитивное взаимодействие студентов и преподавателя.

Вывод. Предложенный нами алгоритм разработки образовательного продукта (сценария) по теме учебного занятия «Детский фольклор» способствует активизации познавательной и творческой активности студентов, следовательно, может быть применим в общей практике преподавания.

На занятии по учебной дисциплине у обучающихся вырабатываются ключевые компетенции, направленные на практическую деятельность.

Имея опыт разработки сценария и его реализации на сценической площадке, студенты могут самостоятельно провести досуговое мероприятие в период прохождения педагогической практики с группой детей, участников творческого коллектива.

2. Практическое обоснование метода модерации

Практическое занятие по теме «Детский фольклор» разработано в форме образовательной фольклорной программы «Фольклорный дворик: из нашего детства». Фольклорная программа разработана для детей младшего школьного и младшего подросткового возраста. Возраст участников программы – от 5 до 12 лет – зависит от набора фольклорных игр, которые могут меняться, и доступности их выполнения. В программе могут принять участие от 8 и более человек.

Образовательная фольклорная программа может использоваться для учебных дисциплин и междисциплинарных курсов художественно-творческой, социально-педагогической, социально-культурной направленности.

Для подготовки к практическому занятию дается 4 часа, из них 1 час – на демонстрацию результатов. Особенностью урока является включение в его ход метода модерации.

В результате у студентов происходит формирование:

знаний: знание специфики организации детского художественного творчества; методики подготовки культурно-досуговых мероприятий;

умений: умение подготавливать и проводить культурно-досуговое мероприятие, концерт, фестиваль народного художественного творчества;

общих компетенций (ОК):

ОК 2. Организовывать собственную деятельность, определять методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество.

К содержанию

ОК 4. Осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.

ОК 6. Работать в коллективе, обеспечивать его сплочение, эффективно общаться с коллегами, руководством.

профессиональных компетенций (ПК):

ПК 1.3. Разрабатывать, подготавливать и осуществлять репертуарные и сценарные планы, художественные программы и постановки.

ПК 1.4. Анализировать и использовать произведения народного художественного творчества в работе с любительским творческим коллективом.

ПК 2.2. Использовать базовые теоретические знания и навыки, полученные в процессе профессиональной практики, для педагогической работы.

ПК 2.5. Применять разнообразные формы учебной и методической деятельности, разрабатывать необходимые методические материалы.

Приложение 1.

Сценарий образовательной фольклорной программы

«Фольклорный дворик: из нашего детства»

Звучит русская народная мелодия. Выходит ведущая

Ведущая: Здравствуйте, уважаемые зрители и гости! Собрались мы с вами по особому поводу, поговорить о древнейшем виде народного творчества – детском фольклоре.

В прежние времена детский фольклор был уникальным средством умственного, нравственного и эстетического развития детей, а детские народные игры представляли собой универсальную форму общения. Дети играли много и с удовольствием. В русской культуре ребенок, вволю наигравшись в детстве, смело вступал во взрослую жизнь, не обремененный детскими проблемами, обидами и страхами.

В современном мире произведения детского фольклора встречаются не часто. Сегодня некоторые дети не знают кто такие «сорока-белобока» и «коза рогатая». С развитием сети игровых автоматов и компьютерных игр уходит потребность детей обращаться к непонятным архаическим стишкам.

Как правильно познакомить детей с фольклорной игрой, научить адекватно воспринимать народную культуру? Ответ простой – разработать детскую фольклорную программу и самим научиться играть.

Голос из-за кулис: Раз, два, три, четыре, пять,

Я иду искать,

Кто не спрятался,

Я не виновата...

Корыто, корыто,

У меня глаза открыты!

Ведущая: Детские игры чаще всего проходили на улице. Уличные игры всегда были массовые, в них участвовали от 5 до 15 человек.

Голос из-за кулис: Тили, тили тесто

Жених и невеста.

Ноги в пуху –

Поклонись жениху!

Ноги в тесте –

Поклонись невесте!

Ведущая: Слышалось с одной стороны улицы.

К содержанию

Голос из-за кулис: Петька-петух
На завалинке протух,
Яичко снес,
Казакам отнес;
Казаки не берут,
Петьку за уши дерут.

Ведущая: Слышалось с другой стороны улицы...

Голос из-за кулис: Ехали бояре,
Кошку потеряли,
(*на сцену выбегают 3 девочки*) Кошка сдохла,
Хвост облез,
Кто промолвит
Тот и съест.

Одна девочка, договаривая молчанку, кричит: «Замри!», все замирают (стоп-кадр на заднем плане). В зал выбегают еще 2 девочки, они становятся друг против друга и речитативом произносят считалки и небылицы

Девочка1:

Сидели два медведя на тоненьком суку,
Один читал газету, второй молотил муку,
Раз – ку-ку, два – ку-ку,
Оба шлепнулись в муку.

Девочка2:

Подогрела чайка чайник,
Пригласила в гости чаек,
Прилетели все на чай,
Сколько чаек отвечай!

Девочка1:

Мама увидала,
Папе рассказала,
Папа удивился,
С лестницы свалился,
С лестницы на улицу,
С улицы на курицу,
С курицы на петуха,
Вот такая чепуха.

Девочка2:

Тили-тили, птички пели,
Взвились, к лесу полетели,
Стали птички гнезда вить,
Кто не вьет, тому водить.

Стучают друг друга по рукам и разбегаются в разные стороны.

Девочки, которые стоят на сцене на заднем плане, начинают прыгать на одной ножке по кругу, выкрикивая:

Девочки: Дождик, дождик, пуше!

Дам тебе я гущи,
Хлеба каравай,
Хоть весь день поливай (*остановились*)

К содержанию

Девочка3: Татарин, барин, пощипай

Ехали на лодке.

Татарин, барин утонули –

Кто остался в лодке?

Девочка4: Пощипай!

Девочка3: Сама сказала пощипай...

Отгадавшую щиплют. Она с визгом убегает через зал, остальные бегут за ней.

Звучит русская народная мелодия «Синий голубочек».

Выходят другие девочки, все становятся в полукруг.

Игра «Колпачок»

Девочка 6: Девчата, а давайте в «Золотые ворота».

Ведущая: Игра «Золотые ворота» – игра-хоровод, в основе которой лежит обрядовое действие, посвященное Солнцу. Сегодня в нее с удовольствием играют дети, воспринимая игру как веселое развлечение.

Под русскую народную песню «Барыня-сударыня» проходит игра «Золотые ворота»

Девочки: (выбегают из-за кулис) И мы тоже, мы тоже играем!

Игра «Перелизы» (другое название «У дедушки Трифона»).

Все игроки становятся в круг. Игроки выполняют движения, которые показывает водящий, тот, кто ошибся, выходит из игры, после последнего движения девочки хохочут и падают. Движения: 2 прихлопа, 2 притопа, ноги вправо-влево, «балалайка», переворот, присели. В конце игры оставшиеся игроки падают и смеются

Девочка 7: (несет табурет) А сейчас – фанты!

Одна из девушек собирает «фанты» (платочки, ленты) в блюдо, становится позади водящего

Девочка 7: Что делать хозяину этого фанта?

Водящий: Этому фанту ...

Водящий назначает испытание (прыгать на одной ноге по кругу, спеть частушку, изобразить петуха)

Ведущая: Уличные игры носили подвижный характер. Наиболее популярными были разнообразные «жмурки» и «ловишки», существовавшие в огромном количестве вариантов.

Игра «Слепой козел»

В конце игры «слепой козел» ловит одну из девушек, звучит русская народная песня «Колечко мое золото литое», девушки образуют «воротца».

Игра «Ручеек» плавно переходящая в финальный русский народный танец «В роще». После танца все участники программы выходят на авансцену

Ведущая: Детский фольклор – богатая кладовая детской народной культуры.

8: Считалки, дразнилки, заклички, мирилки – не просто фольклорные игры, а мудрейшие своды детских законов и правил.

9: От того как дети играют, зависит и то, как они будут жить, когда станут взрослыми.

10: Поэтому сегодня вопросы сохранения детского фольклора являются важными для нас и наших будущих учеников.

Приложение 2.

Фольклорные игры к сценарию

К содержанию

Хороводная игра «Колпачок»

Выбирают водящего, который садится на корточки в центре круга. Остальные игроки ходят вокруг него, взявшись за руки, и поют:

Колпачок, колпачок,
Тоненькие ножки,
Красные сапожки.
Мы тебя поили,
Мы тебя кормили,
На ноги поставили,

Танцевать заставили. После этих слов все бегут к центру, приподнимают водящего, ставят его на ноги и снова образуют круг. Водящий танцует. Игроки, хлопая в ладоши поют:

Танцуй, танцуй, сколько хочешь,
Выбирай кого захочешь!

Ведущий кружится, танцует, выбирает кого-нибудь из игроков и меняется с ним местами (можно с закрытыми глазами). Тот, на кого упал счет – танцует.

Игра «Золотые ворота»

Одни игроки образуют круг, поднимают руки вверх, в виде «ворот», другие игроки, держась за руки, выстраиваются цепочкой, проходят через «ворота» и поют:

Золотые ворота,

Пропускают не всегда,

Первый раз – прощается,

Второй раз – запрещается,

А на третий раз – не пропустим вас!

Ходить можно «змейкой», внутри круга, за кругом. Когда звучат последние слова песни, «ворота» опускают руки, присаживаются. Игроки, оказавшиеся внутри круга, считаются проигравшими, они становятся «воротами». «Ворота» опять открываются, и игра продолжается до тех пор, пока не поймают всех игроков.

Игра «Перелизы» («У дедушки Трифона»)

Игроки берутся за руки, образуя круг, один остается в середине. Все поют или приговаривают:

У дядюшки Трифона семеро детей,

Семеро детей – и все сыновья.

Они не пьют, не едят,

Друг на друга глядят,

И все делают вот так.

Стоящий в середине выполняет какое-либо движение, все играющие должны повторить его. Тот, кто не успевает или неточно повторяет движение, отдает фант. Круг движется в одну, то в другую сторону.

Игра «Фанты»

Одна из девушек собирает «фанты» (платочки, ленты) в блюдо, становится позади водящего. Водящий садится в центре, все обступают его кружком. Девушка достает один платок за спиной водящего так, чтобы он не увидел, чья это вещь, и спрашивает: Что делать хозяину этого фанта? Водящий отвечает: Этому фанту ... Водящий назначает испытание (попрыгать на одной ноге по кругу, спеть частушку, изобразить петуха, станцевать, изобразить статую, шумовой оркестр). Девушки, чьи платочки достали, выполняют наказания. При разыгрывании фантов нужно следовать традиционным правилам: нельзя обижаться, отказываться от выполнения заданий.

Игра «Слепой козел»

Игроки выбирают по жребию водящего – слепого козла. Ему завязывают глаза, он стучит ногой: – Тук, тук!

Игроки спрашивают:	Слепой козел (снова стучит в дверь).
--------------------	--------------------------------------

К содержанию

– Кто здесь? Слепой козел: – Слепой козел. Игроки: – Слепой козел, Не ходи к нам ногой. Поди в кут, Где холсты ткут, Там тебе холстик дадут.	– Тук, тук! Игроки: Игроки: – Кто здесь? Слепой козел: – Афанас. Игроки: – Афанас, Ищи нас!
--	--

Игроки разбегаются по комнате, а «слепой козел» их ловит. Для оживления игры игроки могут использовать колокольчик или хлопнуть в ладоши.

Игра «Ручеек»

Игроки встают парами друг за другом, берутся за руки и держат их высоко над головой. Тот, кому пара не досталась, идет к концу «ручейка», и, проходя по «коридору» уводит с собой того, кто ему нравится. Новая пара проходит в начало коридора, а тот, чью пару разбили, идет в конец «ручейка». Игру можно играть под музыку. Игра продолжается до тех пор, пока вызывает интерес.

В игру можно добавить хореографические движения: повороты сначала одной стороны «ручейка», затем второй стороны «ручейка»; девушка, оставшаяся одна, выходит в начало «коридора», делает несколько танцевальных движений, идет в конец «коридора» и выбирает пару – танцевальные движения делают все девушки, оставшиеся без пары.

Заключение

В настоящей методической разработке использован метод модерации как один из эффективных методов мотивации и стимуляции активности студентов на теоретических и практических занятиях по дисциплинам и разделам профессиональных модулей. В разработке мастер-класса показано, что данная технология обучения способствует накоплению практического опыта студентами, может широко применяться для организации групповой дискуссионной и творческой работы, при проведении внеклассных мероприятий (классного часа), итоговых творческих показов, организации досуговой программы в период прохождения педагогической практики. В процессе работы студенты учатся слушать и слышать собеседника, аргументировано дискутировать, корректно и убедительно отстаивать свое мнение и делать выбор, принимать коллегиальное решение и нести за них ответственность.

Надеемся, что данная методическая разработка поможет преподавателям на конкретном примере понять сущность метода модерации и ее дальнейшее применение в образовательном процессе, что будет способствовать повышению уровня подготовленности специалистов культурно-досуговой сферы в соответствии с требованиями рынка труда.

Таким образом, есть основание предполагать возможность включения метода модерации в организацию учебных занятий, где в простой и доступной форме студентам предлагаются определенные правила, с помощью которых происходит процесс формирования не только знаний и умений по дисциплине, но и необходимых ключевых компетенций, необходимых выпускнику в его будущей профессиональной деятельности. Организация урока с помощью метода модерации соответствует требованиям ФГОС СПО, способствует подготовке конкурентоспособного выпускника, способного решать задачи, стоящие перед современным обществом, компетентного, ответственного, свободно владеющего своей профессией, социально и профессионально мобильного, готового к непрерывному профессиональному росту.

Список литературы

К содержанию

1. Панфилова А.Н. Инновационные педагогические технологии. Активное обучение. – М., 2009.
2. Петров В.М., Гришина Г.Н., Короткова Л.Д. Зимние праздники, игры и забавы для детей. – М.: ТЦ «Сфера», 2000.
3. Петров В.М., Гришина Г.Н., Короткова Л.Д. Весенние праздники, игры и забавы для детей. – М.: ТЦ «Сфера», 2000.
4. Петров В.М., Гришина Г.Н., Короткова Л.Д. Летние праздники, игры и забавы для детей. – М.: ТЦ «Сфера», 2000.
5. Петров В.М., Гришина Г.Н., Короткова Л.Д. Осенние праздники, игры и забавы для детей. – М.: ТЦ «Сфера», 2000.
6. Селевко Г.К. Энциклопедия образовательных технологий: 2 т. – М., 2006.
7. Современные технологии обучения. Методическое пособие по использованию интерактивных методов в обучении / Под ред. Г.В. Борисовой, Т.Ю. Аветовой и Л.И. Косовой. – СПб.: Изд-во «Полиграф-С», 2002.
8. Щуркова Н.Е. Педагогическая технология. – М., 2005.
9. Активные методы в педагогической и воспитательной деятельности в условиях реализации ФГОС (для слушателей Pedcampus) / Консалтинговая группа «Финиум», 2014. [Электронный ресурс]: <http://pedcampus.ru/file/2014/10/Act2.pdf>
10. Ткаченко Г. Модерация в тренинге и проектных группах. [Электронный ресурс]: http://www.training.com.ua/publication/moderacija_v_treninge

Порхун Н.А.

Методические рекомендации к практическим занятиям.

Учебная дисциплина ОП.01. Народное художественное творчество

Специальность 51.02.02 Социально-культурная деятельность (по видам)

К следующей разработке

К предыдущей разработке

Пояснительная записка

Место дисциплины в структуре основной профессиональной образовательной программы: П.00 Профессиональный цикл, ОП.00 Общепрофессиональные дисциплины

Цели и задачи дисциплины – требования к результатам освоения дисциплины:

Учебная дисциплина способствует формированию следующих компетенций:

ОК 1. Понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес.

ОК 2. Организовывать собственную деятельность, выбирать типовые методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество.

ОК 3. Принимать решения в стандартных и нестандартных ситуациях и нести за них ответственность.

ОК 4. Осуществлять поиск и использование информации, необходимой для эффективного выполнения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.

ОК 5. Использовать информационно-коммуникационные технологии в профессиональной деятельности.

ОК 6. Работать в коллективе, эффективно общаться с коллегами, руководством, потребителями.

ОК 7. Брать на себя ответственность за работу членов команды (подчиненных), результат выполнения заданий.

ОК 8. Самостоятельно определять задачи профессионального и личностного развития, заниматься самообразованием, осознанно планировать повышение квалификации.

ОК 9. Ориентироваться в условиях частой смены технологий в профессиональной деятельности.

ПК 1.2. Организовывать культурно-просветительную работу.

ПК 1.3. Обеспечивать дифференцированное культурное обслуживание населения в

К содержанию

соответствии с возрастными категориями.

ПК 1.4.Создавать условия для привлечения населения к культурно-досуговой и творческой деятельности.

ПК 2.1.Обеспечивать функционирование коллективов народного художественного творчества, досуговых формирований (объединений).

ПК 2.2.Разрабатывать и реализовать сценарные планы культурно-массовых мероприятий, театрализованных представлений, культурно-досуговых программ.

В результате освоения дисциплины обучающийся должен **уметь**:

- способствовать функционированию любительских творческих коллективов;
- подготавливать и проводить фестиваль народного художественного творчества

В результате освоения дисциплины обучающийся должен **знать**:

- основные виды, жанры и формы бытования народного художественного творчества, его региональные особенности;
- традиционные народные праздники и обряды;
- теоретические основы и общие методики организации и развития народного художественного творчества в различных типах культурно-досуговых и образовательных учреждений;
- специфику организации детского художественного творчества;
- методику организации и работы досуговых формирований (объединений), творческих коллективов;
- структуру управления народным художественным творчеством

Методические рекомендации к практическим занятиям разработаны в соответствии с рабочей программой по учебной дисциплине ОП.01 Народное художественное творчество. Цель данных методических рекомендаций – получение практических навыков по дисциплине «Народное художественное творчество».

Максимальная учебная нагрузка обучающегося по дисциплине ОП.01 Народное художественное творчество составляет 108 часов, из которых на практические занятия отводится 12 часов.

Практическое занятие №1

Тема 1.2. Художественная специфика фольклора (15 часов)

Практическое занятие. Составление сборника (детской книжки, поделки, сценария детской игровой программы) по предложенному образцу. Презентация творческой работы (4 часа).

Цель: формирование системы знаний по теории детского и школьного фольклора, готовности к поиску информации, способности реализовать полученные знания применительно к практике детского творчества.

Задачи:

1. Познакомить студентов с жанровым разнообразием детского и школьного фольклора, научить разрабатывать и создавать творческие работы.
2. Формировать умение организовать культурный досуг, эстетический вкус как ориентир самостоятельной деятельности студента.
3. Развить творческие способности, умение мыслить оригинально.

Вопросы для рассмотрения:

1. Детский фольклор: история происхождения, классификация, виды, жанры.
2. Школьный фольклор как отдельная область детского творчества школьной подростковой среды.

Общие теоретические сведения:

К содержанию

Детский фольклор – это древнейший вид устного поэтического творчества, богатая кладовая детской народной культуры, в которой отражается мир детства, собственная система ценностей, вкусов, мораль, нравственность, эстетика, законы.

Утверждая, что практически все произведения детского фольклора перенимались детьми у взрослых, фольклористы одновременно отмечают отличия и своеобразие детской культуры, ее самостоятельный характер. Действительно, детский фольклор живет по своим законам. Заимствуя опыт взрослых, дети по своему интерпретируют эти произведения, согласно своим психическим особенностям, детскому восприятию, пониманию, возможностям. Потому во многих детских произведениях воспроизводится трудовая, бытовая и социальная деятельность крестьян, та деятельность, которая отражает жизнь, историю, культуру наших предков.

К основным группам детского фольклора относятся:

- *произведения взрослых*, созданные специально для детей (колыбельные песни, пестушки, потешки);
- *произведения, созданные взрослыми*, но со временем перешедшие в детский репертуар (хороводы, игры, загадки и др.);
- *самостоятельное творчество детей*.

Самостоятельное творчество детей (собственно детский фольклор) – это произведения, которые создаются и исполняются самими детьми без участия взрослых.

Виды детского фольклора:

Игровой фольклор – словесные действия, используемые детьми в процессе подвижных игр.

Словесный фольклор – это игра не в действии, не в движении исполнителей, ее смысл заключается в слове.

Неигровой фольклор – произведения детского фольклора, предназначенные для развития памяти, мышления, речи, сопровождаются жестами и гримасами.

В современном мире значение детского фольклора в жизни ребенка также велико. Мир детского народного творчества решает ряд воспитательных и образовательных задач, развивает национальное самосознание, гордость и уважение к традициям своей малой родины, одновременно, помогая бережно относиться к культурным традициям других народов. И чем раньше начинается знакомство с фольклором, тем глубже дети воспринимают народную культуру, тем естественнее появляется интерес к фольклорной практике, активнее происходит процесс познания.

Таким образом, детский фольклор представляет собой самостоятельную область детского творчества, где тесным образом переплетаются мир детей и мир взрослых. Произведения детского фольклора имеют огромное воспитательное значение в формировании личности и развитии ребенка, готовят детей к будущей социальной роли. Как средство педагогического воздействия произведения детского фольклора дают волю воображению, помогают понять иносказательную речь, отличить вымысел от реальности. Оставаясь важнейшим средством народной педагогики, детский фольклор готовит детей к встрече с окружающим миром. Умело используя детские игры, песни, сказки в воспитательных целях, взрослые развивают у детей не только интеллектуальное, но и эмоциональное восприятие действительности.

Школьный фольклор – это отдельная область детского творчества, появившаяся в школьной подростковой среде на основе письменной культуры, где отражается только им присущая система ценностей, социальных ролей, поведенческих стереотипов.

Несмотря на то, что школьный фольклор существовал уже в дореволюционной России, его изучение началось не так давно. «Отечественные исследователи только в последней трети XX века заговорили о существовании «детской субкультуры», важнейшей формой бытования которой является школьный фольклор».

К содержанию

К школьному фольклору относятся: дразнилки и прозвища, стишки и считалки, частушки, гадания, страшилки и садистские куплеты, надписи на партах, стенах, школьные игры, пародии, тайные языки и т.п.

Изучая тексты школьного фольклора, еще раз обратимся к практике культурно-досуговой деятельности, где школьный фольклор играет важную социальную роль. Несмотря на то, что школьные тексты остаются вне интересов крупных научных исследований, он живет своей жизнью среди подростков, адаптируется к новым веяниям времени, развивается вместе с искусством, телевидением и другими формами массовой культуры. Потому закономерно появление новых школьных частушек, песен, дразнилок, страшилок, которые рождаются в школах, летних оздоровительных лагерях, клубных учреждениях, где учителя, вожатые педагоги дополнительного образования, организаторы досуга и руководители самодеятельных коллективов используют эти произведения на учебных занятиях и в досуговых мероприятиях. Творчество школьников особенно ярко звучит в День знаний, на выпускных и праздничных вечерах, концертах художественной самодеятельности, конкурсах юных талантов и т.п. Они являются незаменимым материалом для составления сценариев досуговых программ: утренников, фольклорных праздников, конкурсов, сюжетно-игровых программ, семейных праздников (дней рождений, именин) и пр.

Таким образом, школьный фольклор играет важную социальную роль. Несмотря на то, что школьные тексты остаются вне интересов крупных научных исследований, они живут своей жизнью в среде детей и подростков, адаптируются к новым веяниям времени, развиваются вместе с наукой, искусством, кино, телевидением массовыми формами культуры. Потому закономерно появление новых школьных частушек, песен, дразнилок, страшилок, рожденных в школе, лагере, центре детского творчества, клубных учреждениях, где учителя, вожатые, организаторы досуга и руководители самодеятельных коллективов используют эти произведения на учебно-творческих занятиях, в кружковых внеурочных мероприятиях.

Контрольные вопросы

1. Выделите основные виды и жанры детского фольклора.
2. Выделите жанры школьного фольклора.
3. Как можно использовать жанры детского и школьного фольклора в профессиональной деятельности руководителя хореографического (театрального) коллектива?
4. Какую роль играет детский фольклор в развитии игровой деятельности детей дошкольного и младшего школьного возраста?
5. Каково значение школьного фольклора в жизни детей подросткового возраста?

Практическое задание

1. Составить сборник (детскую книжку, поделку, сценарий детской игровой программы и др.) по предложенному образцу 2. Сделать презентацию творческой работы (выбрать форму, разработать предложения по изготовлению творческого изделия, записать тексты детского (школьного) фольклора, оформить творческую работу, продемонстрировать результаты своей работы в учебной группе).

Инструкция

1. Повторите теоретический материал по теме «Детский фольклор», «Школьный фольклор».
2. Выберите возраст детей, для которых вы хотите сделать творческую работу.
3. Определите какие жанры детского или школьного фольклора вы возьмете для оформления творческой работы.

К содержанию

4. Посмотрите образцы творческой деятельности студентов прошлых лет.
5. Определите форму (вид) вашего творческого изделия.
6. Составьте примерный план ваших действий (содержание и количество страниц для книжки; подготовка материалов, вопросов, заданий для поделок и т.п.).
7. Разработайте примерный план вашего выступления, презентации творческой работы перед сокурсниками.

Обеспечение

Образцы творческой деятельности студентов, компьютер.

Рекомендуемая литература

1. Аникин В.П. Русское устное народное творчество: Учеб./ В.П. Аникин. – М.: Высш. шк., 2001.
2. Виноградов Г.С. Детский фольклор: Пособие для студентов и поступающих в вузы. – М.: Просвещение, 2002.
3. Зуева, Т. В., Кирдан, Б. П. Русский фольклор: Учебник для высших учебных заведений. – 3-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2001.
4. Игры: Энцикл. сб. / Редкол. А.И. Лазарев и др.; Сост. В.А. Черноземцев. – Юж.-Урал. кн. изд-во, 1995.
5. Капица Ф.С. Русский детский фольклор: Учебное пособие для студентов вузов / Ф.С. Капица, Т.М. Колядич. – М.: Флинта: Наука, 2002.
6. Костюхин Е.А. Лекции по русскому фольклору: Учеб. пособие для вузов / Е.А. Костюхин. – М.: Дрофа, 2004.
7. Народные детское поэтическое творчество: Сборник фольклорных материалов / Запись, составление и нотация Г.М. Науменко. – М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2001.
8. Неелов Е.М. Современный школьный фольклор. – Петрозаводск, 2004.

Практическое занятие №2

Тема 3.1. Теория и методика подготовки культурно-досуговых мероприятий (16 часов)

Практические занятия. Составление Плана подготовки и Плана проведения культурно-досуговой программы (на примере народного праздника) (4 часа).

Цель: изучить своеобразие народного праздника как исторически развивающегося феномена народной культуры; формировать знаниевый компонент о структуре, содержании и организации народного праздника и умение воплощать его в практической деятельности.

Задачи:

1. Изучить теоретические основы организации народного праздника в современных условиях.
2. Научить осуществлять методическое обеспечение культурно-досуговой программы.
3. Формировать у студентов систему методической компетентности; развивать способность планировать свою деятельность.

Вопросы для рассмотрения:

1. Организация народных праздников в современных условиях. Методика подготовки и проведения народного праздника.

Общие теоретические сведения:

Праздник (по Л.С. Лаптевой) – это традиционная народная форма отдыха; вид народного творчества, в котором перекликаются и сочетаются в новом художественном и смысловом качестве все виды и жанры искусства.

К содержанию

Народный праздник – первичная форма народной культуры, своеобразный народный театр, в котором зритель активно реагируя на происходящее, становится непосредственным участником праздничного действия.

Народный праздник имеет важное социальное и историко-культурное значение в жизни людей и выполняет такие функции как:

- рекреативная.
- интегративная.
- коммуникативная.
- воспитательная.
- гедонистическая.

Современный официальный календарь включает в себя светские, религиозные, национальные праздники, поэтому типология российских праздников довольно разнообразна. В ней наблюдается взаимопроникновение религиозной обрядности в народную праздничную культуру, трансформация государственных праздников в народные массовые гуляния и т.п. В связи с этим меняется и структура праздничного действия, и его организация.

Организация масштабного праздничного действия возможна при выполнении следующих организационно-методических требований:

- коллективное переживание события, в честь которого празднуют.
- определение места и времени проведения праздника.
- создание оргкомитета (актива) по подготовке праздника.
- организация зрительской аудитории.
- организация предпраздничной ситуации.
- осуществление постановочной части праздника.

В содержании любого народного праздника находятся три основных компонента: игра, искусство, коллективное действие.

Таким образом, праздник есть осмысленное времяпрепровождение, наполненное ожиданием радости, веселья, беззаботного существования в среде себе подобных в определенном времени и пространстве. Существовая многие тысячелетия, он, исчезая, изменяясь, трансформируясь и вновь возрождаясь, продолжает свою жизнь и в настоящее время.

Контрольные вопросы

1. Какие народные праздники и обряды сохранились в вашем регионе?
2. Какие функции выполняет народный праздник на современном этапе?
3. Кем составляется План подготовки и План проведения народного праздника?
4. Кто является организатором народного праздника в условиях современного города (деревни)?
5. Проанализируйте состояние народного праздника в условиях поликультурного региона.

Практическое задание

1. Составить План подготовки и План проведения культурно-досуговой программы (на примере народного праздника).

Инструкция

1. Повторите теоретический материал по теме «Теория и методика подготовки культурно-досуговых мероприятий».
2. Познакомьтесь со сценарием народного праздника.
3. Внимательно изучите таблицу «План подготовки культурно-досуговой программы».

К содержанию

4. Совместно с преподавателем заполните разделы 1 и 2 таблицы «План подготовки культурно-досуговой программы».
5. Самостоятельно заполните раздел 3 и 4 таблицы «План подготовки и культурно-досуговой программы».
6. Внимательно изучите таблицу «План проведения культурно-досуговой программы».
7. Сделайте разбор содержания таблицы совместно с преподавателем.
8. Самостоятельно заполните таблицу «План проведения культурно-досуговой программы» согласно представленного сценария народного праздника.

План подготовки культурно-досуговой программы (форма, название)

№ п/п	Наименование мероприятия	Сроки проведения	Ответственный	Примечание
1. Организационная работа				
2. Творческая работа				
3. Репетиционная работа				
4. Музыкально-световое оформление				

Составил(а) (подпись) /ФИО студента/

План проведения культурно-досуговой программы (форма, название)

№ п/п	Наименование мероприятия	Место проведения	Время проведения	Ответственный	Примечание

Составил(а) (подпись) /ФИО студента/

Обеспечение

Сценарный материал, таблица «План подготовки культурно-досуговой программы», таблица «План проведения культурно-досуговой программы».

Рекомендуемая литература

1. Гайдук Т.А. Организация праздничных мероприятий: Учебное пособие / Т.А. Гайдук. – М.: ОРИГО, 2007.
2. Лазарева Л.Н. История и теория праздников: Программа-комментарий / ЧГАКИ. – Челябинск, 2003.
3. Михайлова Л.И. Народная художественная культура: детерминанты, тенденции, закономерности социодинамики / Л.И. Михайлова. – М., 2006.
4. Мордасов А.А. Праздник каждый день. Сводный календарь-справочник праздников, памятных дней и знаменательных дат Российской Федерации. – Челябинск: ЧГАКИ, 2001.
5. Порхун, Н.А. Традиции сохранения праздничной культуры народов Башкортостана [Электронный ресурс]: <http://rcntrb.ru/article/16>.
6. Сахаров И.П. Сказания русского народа: Народный календарь / Обраб. текста и предисл. А.Г. Кифишина. – М.: Сов. Россия, 1990.

К содержанию

Практическое занятие №3

Тема 3.2. Методика организации и работы досуговых формирований (объединений), творческих коллективов (8 часов)

Практическое занятие. Изучение и заполнение учебно-методических документов клубного (досугового) формирования (Журнала учета работы клубных формирований) (2 часа).

Цель: формировать у студентов систему профессиональных знаний в области организации и руководства клубными формированиями (творческими коллективами).

Задачи:

1. Познакомить студентов с принципами и методикой организации клубных формирований.
2. Изучить учебно-методическую документацию клубного формирования, формировать способность реализовывать полученные знания применительно к практике руководства клубными формированиями.
3. Развить познавательные и профессиональные интересы.

Вопросы для рассмотрения:

1. Понятие «клубное формирование (объединение)».
2. Порядок создания клубных формирований, творческих коллективов.
3. Методическое обеспечение клубных формирований, творческих коллективов.

Общие теоретические сведения

Клубное формирование – добровольное объединение людей, основанное на общности интересов, запросов и потребностей в занятиях любительским художественным и техническим творчеством, в совместной творческой деятельности, способствующей развитию дарований его участников, освоению и созданию ими культурных ценностей, а также основанное на единстве стремления людей к получению актуальной информации и прикладных знаний в различных областях общественной жизни, культуры, литературы и искусства, науки и техники, к овладению полезными навыками в области культуры быта, здорового образа жизни, организации досуга и отдыха.

Виды клубных формирований: кружки, коллективы и студии любительского художественного и технического творчества, любительские объединения и клубы по интересам, школы и курсы прикладных знаний, физкультурно-спортивные кружки и секции, группы здоровья и туризма, а также другие клубные формирования творческого, просветительского, спортивно-оздоровительного и иного направления, соответствующего основным принципам и видам деятельности культурно-досугового учреждения.

Направления деятельности клубных формирований:

- 1) художественно-творческие;
- 2) общественно-политические;
- 3) естественнонаучные;
- 4) творческо-прикладные;
- 5) спортивно-оздоровительные.

Принципы организации клубных формирований: инициатива, добровольность, интерес, самодеятельность, сочетание управления и самоуправления.

Пути создания клубных формирований.

- по инициативе «сверху» (учредитель, общественная организация, физическое лицо);
- по инициативе «снизу» (население, потенциальные участники коллектива).

Методика организации клубных формирований:

- 1 этап. Изучение интересов потенциальных участников коллектива (беседа, опрос, анкетирование);
- 2 этап. Создание материальной базы (подбор помещения, приобретение оборудования, инструментов и т.п.);

К содержанию

3 этап. Информация о наборе (реклама разного уровня – выступление или объявление в СМИ, печатная продукция, личное приглашение);

4 этап. Организационная встреча (знакомство с участниками коллектива, решение организационных вопросов);

5 этап. Выбор названия (девиза, эмблемы) клубного формирования, создание инициативной группы;

6 этап. Разработка Программы или Устава клубного формирования, Положения о клубном формировании культурно-досугового учреждения, составление плана работы коллектива.

Вся деятельность коллектива фиксируется в Журнале учета работы клубного формирования. Журнал состоит из титульного листа, оборотной стороны, анкетных данных на руководителя, анкетных данных на старосту.

Разделы журнала:

1. Список участников клубного формирования.
2. Учет посещений занятий коллектива.
3. Расписание.
4. Участие в мероприятиях.
5. План работы коллектива на учебный год.
6. Отчет работы коллектива на учебный год.

Журнал – документ строгой отчетности, который хранится в архиве учреждения пять лет. Правила ведения журнала.

Контрольные вопросы

1. Как вы думаете, чем отличается кружок художественной самодеятельности от клубного формирования?
2. Из каких этапов состоит методика организации клубных формирований?
3. В чем заключаются принципы организации клубных формирований?
4. Какие методические документы должны быть у руководителя клубного формирования?
5. Назовите разделы Журнала учета работы клубных формирований.
6. С какой целью руководитель творческого коллектива заполняет Журнал учета работы клубного формирования?

Практическое задание

1. Изучить и заполнить нормативные и учебно-методические документы клубного формирования (Журнала учета работы клубных формирований) (Подборка сделана на основе сайта РЦНТ МКРБ: Журнал учета работы клубных формирований [Электронный ресурс]: <http://rcntrb.ru/page/16>).

Инструкция

1. Повторите теоретический материал по теме «Методика организации и работы досуговых формирований (объединений), творческих коллективов».
2. Зайдите на сайт: <http://rcntrb.ru/page/16>.
3. Внимательно изучите разделы Журнала учета работы клубных формирований.
4. Совместно с преподавателем заполните разделы Журнала.

Обеспечение

Нормативно-правовая и учебно-методическая документация, Журнал учета работы клубных формирований (см. Рекомендуемая литература).

Рекомендуемая литература

1. Бакланова Т.И. Педагогика художественной самодеятельности. – М.: МГУКИ, 1992.

К содержанию

2. Методические рекомендации по организации работы органов местного самоуправления в решении вопросов создания условий для развития местного традиционного народного художественного творчества. – Уфа, 2007.
3. Сборник нормативных документов: для учреждений культуры. – Уфа, 2002.

Практическое занятие №4

Тема 3.3. Специфика организации детского художественного творчества (6 часов)

Практическое занятие. Знакомство с опытом работы и функционированием любительских творческих коллективов (2 часа).

Цель: профессиональная подготовка студента к педагогической и художественно-творческой деятельности с детьми в различных типах культурно-досуговых и образовательных учреждений.

Задачи:

1. Изучить основы организации детского художественного творчества, раскрыть особенности руководства творческим процессом в детских творческих коллективах.
2. Формировать готовность к восприятию, анализу и обобщению информации об опыте работы детских творческих коллективов.
3. Формировать умение использовать полученные знания в работе с детьми, развивать способность грамотно излагать свои мысли вслух.

Вопросы для рассмотрения:

1. Понятие «детский творческий коллектив». Специфика организации процесса обучения в детском творческом коллективе.
2. Методическое обеспечение детских творческих коллективов.

Общие теоретические сведения

Традиционно в отечественной терминологии закрепилось два значения понятия «коллектив»: широкое, когда под коллективом понимается организованная группа людей (школа, класс, отряд, дружина, детское объединение и т.д.), и более узкое, социально-психологическое и социально-педагогическое значение, когда под коллективом понимают (вслед за А. С. Макаренко) высокий уровень развития групп.

Коллектив (от лат. *collectivus* – собирательный) – социальная общность людей, объединенных на основе общественно-значимых целей, общих ценностных ориентации, совместной деятельности и общения (Б.Л. Вульфсон).

Методика работы с детским коллективом. Для формирования полноценного детского коллектива, способного самостоятельно развиваться и влиять на формирование отдельной личности имеются все необходимые объективные условия:

- вся деятельность происходит в сфере свободного времени ребенка;
- выбор вида деятельности, педагога и коллектива сверстников осуществляется им добровольно;
- содержание и формы работы детского объединения могут при необходимости варьироваться;
- все участники детского творческого объединения занимаются одной в соответствии с выбором профиля (направления), интересной для всех деятельностью.

Решающим же фактором является наличие у конкретного педагога желания осуществлять такую работу, продиктованного осознанием ее необходимости для полноценного формирования личности ребенка.

Назовем несколько несложных педагогических приемов, использование которых поможет педагогу в формировании детского коллектива.

Начинать работу нужно уже с первых занятий, когда ребята, записавшиеся в детское объединение, еще мало знают друг друга. Именно организация знакомства может стать

К содержанию

отправной точкой для формирования взаимоотношений в детском коллективе. Не ограничиваясь обычной переключкой детей, следует провести небольшую игру-знакомство, во время которой каждый из присутствующих (включая и педагога) расскажет всем немного о себе.

Также с первых занятий нужно начать разработку вместе с ребятами правил поведения и взаимодействия в детском объединении (это может быть «Устав детского объединения» или «Кодекс члена детского объединения»).

Подкрепить первоначальные действия по работе с детским коллективом поможет традиционный ритуал – прием в члены детского объединения, в ходе которого каждому новичку вручат членский билет, значок (галстук, шеврон и др.) с изображением эмблемы детского объединения.

Продолжением начатой работы по формированию коллектива может стать выбор лидера. Первоначально это может быть староста учебной группы, помогающий педагогу в организационных вопросах.

Еще одним проверенным на практике способом объединения учащихся детского творческого объединения в единый коллектив может стать организация различных форм работы, выходящей за рамки основного учебного процесса. Для сплочения ребят не принципиально, будет ли это день рождения коллектива, прогулка по городу или тематический клубный день.

Следующий этап работы по формированию детского коллектива – выборы относительно постоянного детского актива (совета, старостата, детского парламента и др.), который в значительной степени определит жизнедеятельность творческого объединения.

Очень сплачивают детский коллектив различные формы выездных мероприятий: профильный лагерь, поход, экспедиция, полевая практика и т.д. Здесь все дети «на виду», от каждого из них зависит состояние всего коллектива, а вкладом каждого определяется общий успех.

Деятельность детского объединения нуждается в документальной регламентации на каждом этапе работы с детьми.

Для детского творческого объединения самым важным документом является *образовательная программа*. Она определяет свою образную «стратегию» его работы на весь период обучения.

Еще одним документом, регламентирующим работу детского творческого объединения, является *план учебно-воспитательной работы на учебный год*.

В течение учебного года каждый педагог ведет *журнал учета работы педагога дополнительного образования*, который выполняет двойную функцию: с одной стороны, это финансовый документ (отработка педагогом своей недельной педагогической нагрузки), а с другой – документ, отражающий выполнение образовательной программы (изучение всех учебных тем, выполнение учебной нагрузки, регулярность проверки результативности учебной деятельности, творческие достижения детей и т.д.).

В комплект документации может быть включено *Положение о детском объединении*, если организация его деятельности имеет особенности и, соответственно, требует специального документального обеспечения.

Контрольные вопросы

1. Какие цели ставит руководитель (педагог дополнительного образования) при создании детского творческого коллектива?
2. Правомерно ли добиваться от участников элементарной сценической, музыкальной, хореографической грамотности, если они пришли в коллектив отдыхать?
3. Что важнее в детских творческих коллективах: процесс занятий или результат?
4. Перечислите педагогические приемы, использование которых поможет педагогу освоить методику работы с детским творческим коллективом.

К содержанию

5. Для чего необходима методическая грамотность руководителю (педагогу дополнительного образования) при организации занятий в детском творческом коллективе?
6. Какие документы регламентируют деятельность руководителя детского творческого коллектива (педагога дополнительного образования)?
7. Каковы тенденции (направления) современного развития детских творческих коллективов в нашем регионе?
8. Назовите особенности оформления Журнала учета работы педагога дополнительного образования и Журнала учета работы клубного формирования.

Практическое задание

1. Познакомиться с опытом работы и функционированием любительских творческих коллективов региона.

Инструкция

1. Повторите теоретический материал по теме «Специфика организации детского художественного творчества».
2. Проанализируйте работу учреждений дополнительного образования детей (УДОД) (например, Дворец пионеров и школьников им.А.П. Гайдара г. Стерлитамак, Детская школа искусств г. Мелеуз, Детская школа искусств Стерлибашевский район) по следующей схеме:

- структура УДОД;
- перечень коллективов детского творчества (творческих объединений) УДОД;
- перечень учебно-методической документации педагога дополнительного образования;
- организация урочной и внеурочной деятельности УДОД (педагога дополнительного образования).

Обеспечение

Сайты различных типов культурно-досуговых и образовательных учреждений (см. Рекомендуемая литература).

Рекомендуемая литература

1. Евладова Е.Б., Логинова Л.Г. Организация дополнительного образования детей: Практикум: Учеб. пособие для студентов учреждений СПО. – М.: ВЛАДОС, 2003.
2. Организация дополнительного образования в общеобразовательной школе. Сборник нормативно-правовые и методические материалы по дополнительному образованию детей. – М.: ООО «ДОД», 2008.
3. Русанова В. С. Словарь-справочник социального педагога-организатора досуга детей и подростков / В. С. Русанова. – Челябинск: ЧГАКИ, 2002.

Интернет-ресурсы:

<http://dkmsk.ru/formation>

http://www.danilova.ru/info/moscow/cenrt_razvitie.htm

<http://festival.1september.ru/articles/418524/>

<http://psihotesti.ru/gloss/tag/igra/>

<http://ludology.ru/slavicchildgame>

<http://toyshistory.ru/novosti/istorija-vozniknovenija-narodnyh-igr-i-igrushek.html>

<http://www.studyexperts.ru/stds-597-1.html>

Черкасова Г.В.

**Теория и методика культурно-досуговой деятельности.
Учебно-методическое пособие**

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Материал, представленный в пособии, способствует формированию целостной системы знаний о культурно-досуговой деятельности в единстве теории, методики и принципов организации. В нём подробно освещены функции культурно-досуговой деятельности, её организационная структура, основные направления и формы организации досуга. Издание окажет практическую помощь в создании культурно-досуговых программ, овладении основами сценарного мастерства, режиссуры, специфическими особенностями и выразительными средствами, психолого-педагогической установкой в организации работы с разными слоями населения.

Пособие предназначено специалистам социально-культурной сферы, воспитателям, руководителям детских объединений, функциональными обязанностями которых является организация досуговой деятельности, студентам и преподавателям колледжей культуры.

Введение

«Вся человеческая жизнь, распадается на занятие и досуг...,
а вся деятельность человека направлена частью на необходимое
и полезное, частью на прекрасное..»

Аристотель

Досуг ориентирован на внутренний мир, на получение процесса досуговых действий и переживаний. Досуг реализует потенциал человека, все виды его энергии.

Досуг – это часть свободного времени, где в основном, происходит выбор свободной деятельности, связанной с самовыражением, самореализацией, отдыхом и оздоровлением личности.

В сфере досуга человек осуществляет досуговую деятельность, действенным мотивом которой является потребность в самой этой деятельности. Эта деятельность продиктована его личностными потребностями и интересами, а не вызвана под давлением внешних обстоятельств, вынуждающих к ней. Досуговая деятельность представляет собой многоуровневую структуру, основными уровнями которой являются потребление и творчество, что и определяет досуг.

Организация досуга людей разных поколений одна из основных задач учреждений культуры. Свободное время учащихся, студентов, работающей молодежи, инвалидов, людей пенсионного возраста должно быть занято содержательным, полезным делом. Ведь вольтеровское «труд освобождает от трех зол: скуки, порока, нужды» вполне может быть применительно в характеристике досуга как формы жизнедеятельности человека. Именно в досуговой деятельности становится возможным свободное творчество, благодаря которому оптимально востребуются интеллектуальные и эмоциональные, духовно-физические ресурсы человека, что в свою очередь влечет психологическую стабилизацию его жизни. Деятельный досуг позволяет оптимизировать решение важных вопросов, укрепляет веру в себя, стимулирует жизненный оптимизм, способствует успешному взаимодействию человека с окружающим обществом, природой. Особенно острую необходимость в этом испытывает молодежь.

Задача организаторов досуга состоит в том, чтобы научить население рационально и с пользой отдыхать. При этом следует учитывать совокупность всех субъективных и объективных рекреационных факторов: единство образовательно-воспитательных задач и отдыха:

1. Учет возрастных психофизических возможностей и характера профессиональной деятельности посетителей, благоустройство, оборудование, обустройство помещения, создание эстетической обстановки.

К содержанию

2. Культура поведения и общения.

3. Четкая организация разнообразной по содержанию и одновременно занимательной досуговой деятельности.

4. Педагогическое мастерство работников культуры, умеющих организовать, увлекательный отдых, опираясь на инициативу и самостоятельность населения, на их творческую фантазию.

Пособие **«Теория и методика культурно-досуговой деятельности»** предназначено для изучения теории и методики культурно-досуговой деятельности в учреждениях начального и среднего профессионального образования.

Цель пособия: дать студентам теоретические знания и практические навыки овладения методикой и технологией создания культурно-досуговых программ.

Основными задачами изучения курса являются:

– формирование у студентов знаний целостной системы культурно - досуговой деятельности в единстве теории, методики, принципов организации.

– получение студентами основных представлений о функции культурно-досуговой деятельности, ее организационной структуры, основных направлений и форм организации досуга;

– освоение технологии создания культурно-досуговых программ, овладение основами сценарного мастерства, режиссуры, специфических особенностей и выразительных средств, психолого-педагогической установки в организации работы с разными слоями населения.

Пособие ориентировано на подготовку специалистов социально-культурной сферы – культработников, воспитателей, руководителей детских объединений, функциональными обязанностями которых является организация досуговой деятельности в различных ее формах.

Раздел 1. Теория культурно-досуговой деятельности.

Тема 1.1. Сущность культурно-досуговой деятельности.

Тема 1.2. Социальные функции культурно-досуговой деятельности.

Тема 1.3. Принципы культурно-досуговой деятельности.

Тема 1.1 Сущность культурно-досуговой деятельности

Современная цивилизация достигла той степени развития, когда дальнейшее ее движение вперед стало полностью зависеть от проблемы совершенствования человека. Сейчас наступил период, когда всестороннее развитие личности, всех ее сущностных сил становится не только ее гуманным идеалом, но и приобретает характер необходимости закономерного развития общества. Трудовая деятельность – естественное состояние людей. Труд является главным средством подъема творческих сил человека. В этих условиях материальная потребность самовыражения побуждает личность активно включаться в трудовую деятельность в сфере досуга. Сущность культурно-досуговой деятельности определяется состоянием всего комплекса социально-экономических, политических и культурных факторов, обеспечивающих жизнь общества.

Деятельность учреждений культуры сегодня обретает особую актуальность и выдвигает их на ответственные рубежи организации досуга населения. Учреждение культуры может обеспечить широкий диапазон и универсальность содержания этой деятельности, создает условия развития личности, коллективных форм организации, обуславливающих взаимодействие различных социальных, профессиональных, культурных, возрастных групп населения и т.д. Гуманистическая направленность культурно – досуговой деятельности, воспитание потребности индивида во всестороннем развитии вступает в противоречие с рыночными отношениями, особенно в выборе форм проведения досуга и его содержания.

К содержанию

Основное назначение учреждений культуры – создание условий для удовлетворения растущих духовно – культурных потребностей и формирование мотивов поведения, что требует значительных организационно – педагогических усилий.

Принятие самостоятельных решений в процессе трудовой деятельности и на досуге формирует новый тип человека, существенными чертами которого являются: заинтересованное отношение к делу, активность способность к сочетанию умственного и физического, исполнительского и управленческого труда. Творческий характер труда стимулирует познавательную активность и самообразовательную деятельность населения. Поэтому культурно – досуговая деятельность всегда складывается в процессе активного освоения личностью общественных и производственных отношений и зависит от интересов и потребностей ее политического, культурного и нравственного развития в сфере производства и досуга.

Известна характеристика человека в условиях досуга Даля. У него «недослужливый (человек) – это неискusstный, не умеющий, неизобретательный», а «досужий» - умеющий, способный к делу, ловкий, искусный, хороший мастер своего дела, или мастер на все руки.» Постепенный переход понятия «досуг» к более позднему значению практически до начала XX века выглядел как достижение, способность, возможность человека проявить себя в свободное от работы время.

Оказывается, *первое значение слова досуг* – «то, что можно достать, достичь рукой» - отражено в поговорке «уму недосыгаемо». Второе значение – «то, что достигнуто». И, наконец, третье значение – «достижение, способность, возможность, умение, ловкость, мастерство».

Как видим, издревле досуг рассматривался как цель и способ в удовлетворении разнообразных потребностей, в том числе эстетических и художественных. Следовательно, виды деятельности оказываются важными не столько для общества, сколько для личности. Они представляют образования, настраивающиеся над основными видами деятельности, считающимися первостепенными, то есть базисными. При этом не исключено, что на определенных этапах истории какие-то виды деятельности могут стать базисными. Об этом свидетельствует, например, переход от ценностей средневековой культуры к ценностям культуры нового времени, когда появились различные виды интеллектуальной и художественной деятельности, не являющиеся таковыми на ранних этапах истории.

Если рассматривать досуг с позиций жизни общества, то он важен для стабилизации, снятия напряженности, предотвращения общественных конфликтов, укрепления солидарности, взаимосвязи поколений, общения, удовлетворения потребности личности в радости, удовольствии и т.д. Постепенно познавая возможности досуга, способствующего укреплению социального целого, на ранней стадии развития цивилизации были официально установлены, прежде всего, такие формы, как праздники и обряды, ставшие общезначимыми, то есть одинаково важными для всех членов социальной или этнической общности. Поскольку общество не может быть целостным, стабильным без праздников, обрядов, ритуалов, коллективных форм общения, развлечения и отдыха, оно должно развивать их.

В России досуг никогда не являлся праздным времяпрепровождением. Досуг как пространство всегда наполнялся разнообразным содержанием, вызванным необходимостью личности решать те или иные культурные задачи. Для истории России характерно то, что на разных ее этапах происходил радикальный разрыв с культурным опытом предшествующих поколений, отход не только от отдельных традиций, но и от культуры в целом. Это во многом объясняет, почему государство становится регулятором исторического процесса, решающей силой, определяющей жизнь, как общества, так и личности.

Культурно-досуговая деятельность становится частью конкретно-исторической программы развития личности, что создает предпосылки для ее интеграции с

К содержанию

производственной средой. В реальности досуг становится все более регламентируемым и контролируемым типом деятельности и наполняется все более разнообразными ее формами, которые постепенно становятся взаимозависимыми между собой. Это позволяет организовать систематическое и целенаправленное создание условий для формирования конкретно-исторической модели личности и уклада ее жизни. Под моделью личности понимается идеал, образец, комплекс определенных свойств и черт, заставляющих последнюю воспринимать общественное мнение как должное. Для общества – это укрепление определенного типа внутренних социальных связей между всеми народностями, населяющими страну, между отдельными группами и слоями населения. Создание эстетически организованной среды, оказывающей свое воздействие на человека в условиях досуга, является одним из элементов социальной политики.

Культурно-досуговая деятельность является также важным фактором реализации ведущих принципов демократии: гласности, свободы слова, раскрепощенного сознания.

Культурно-досуговая деятельность есть процесс создания, распространения и умножения духовных ценностей. Это положение подтверждается следующим определением: «Культурно-досуговая деятельность есть специализированная подсистема духовно-культурной жизни общества, функционально объединяющая социальные институты, призванные обеспечить распространение духовно-культурных ценностей, их активное творчество освоение людьми в сфере досуга в целях формирования гармонично развитой, творчески активной личности».

Поскольку у каждой личности свои мотивы приобщения к культурно-досуговой деятельности, возникает необходимость изучения общих принципов этого процесса. Но в условиях свободного выбора форм проведения досуга, добровольности нельзя не учитывать общих психологических особенностей личности, проявляющихся и в познавательном, и в творческом, и коммерческом видах деятельности.

Объектом культурно – досуговой деятельности являются содержание, формы, средства, методы и инструменты интеллектуального и эмоционального воздействия на личность, группу или массу людей, стабильную и нестабильную аудиторию, разные социальные общности.

Процесс функционирования культурно-досуговой деятельности в этом плане можно представить как взаимодействие двух тенденций: **социализации и индивидуализации**. Если первая состоит в присвоении индивидом своей социальной сущности, то вторая – в выработке у него индивидуального способа жизнедеятельности, благодаря которому он получает возможность развиваться согласно собственным природным задаткам и потребностям.

Следовательно, **культурно–досуговая деятельность** – это коллективный и индивидуальный способ жизнедеятельности людей, отличающихся рядом общих признаков. Их жизнедеятельность осуществляется и в индивидуальной форме, обладающей обособленностью и относительной самостоятельностью; она представляет собой совокупность норм, труда и быта, права, морали, обычаев, традиций, обрядов, правил поведения.

Система культурно–досуговой деятельности включает в себя компоненты, которые сами являются самостоятельными системами: это сеть учреждений культуры разных типов (клубных учреждений, парков культуры и отдыха, музеев, библиотек, центров досуга, культурных комплексов, молодежных кафе, ночных клубов и т.п.); местные органы и управленческое руководство среднего и высшего звена; научные, средние и высшие учебные заведения, институты и курсы повышения квалификации работников культуры; материально – техническая база.

Самым эффективным институтом в культурно–досуговой деятельности является учреждение культуры. В учреждение культуры культурно–досуговой деятельности становится систематической и приобретает творческий характер. Поведение человека в сфере досуга, обусловленное его менталитетом, позволяет сделать вывод о том, что в

К содержанию

культурно–досуговой деятельности личность предстает именно такой, какой она могла бы стать при других обстоятельствах.

В современных условиях к деятельности учреждений культуры предъявляются повышенные требования самого разного характера, в том числе организация коммерческой деятельности. Умение создать условия для самостоятельной деятельности специалистам, дать им возможность развиваться как субъектам рыночной экономики, значит сделать учреждение культуры самоорганизующейся системой, способной развиваться лишь при условии успешной коммерческой деятельности, дающей возможность поощрения инициативы, введения всевозможных новшеств.

Тема 1.2. Социальные функции культурно–досуговой деятельности.

В переводе с латинского языка слово «функция» означает обязанность, круг деятельности, назначение, роль. **Назначение культурно–досуговой деятельности** состоит в активном приобщении человека к культуре на основании творчества, оказывающего прямое воздействие на его жизнь, на все виды деятельности.

Специфической особенностью, предопределяющей цели, содержание и методы культурно–досуговой деятельности, является *заполнение «вакуума»*, который постоянно образуется в системе досуга вследствие разреженности сети учреждений культуры и неспособности их принять всех желающих и слабой материально – технической базы домашнего досуга. В результате этого продолжает оставаться и даже усугубляться проблема духовного роста людей, развитие эмоциональной и художественно–эстетической сферы каждой конкретной личности. Это снижает социально–культурную инициативу, порождает апатию, делает человека «придатком» телевизора или выводит его на улицу с ее отрицательным влиянием и возможностями для негативных антисоциальных проявлений.

В этих условиях одной из главных функций культурно–досуговой деятельности является **создание культурной пространственно–временной** развивающей среды, организованной особым образом и предназначенной для включения личности в реальную, а не выдуманную жизнь.

Естественно, что **социальные функции культурно – досуговой** деятельности определяются учеными по-разному. Большинство ученых трактуют социальные функции культурно-досуговой деятельности таким образом: а) производство новых знаний, норм, ценностей, ориентаций и значений; б) накопление, хранение и распространение (трансляция) знаний, норм, ценностей и значений; в) воспроизводство духовного процесса через поддержание его преемственности; г) коммуникативная функция, обеспечивающая знаковое взаимодействие между субъектами деятельности, их дифференциацию и единство; д) социализирующая, обеспечивающая через создание структуры отношений, опосредованных культурными компонентами, социализацию общества; е) рекреационная, или игровая, культура, действующая отведенной для нее сфере.

Одной из ведущих функций культурно-досуговой деятельности является **рекреационная**. Она способна снять производственное переутомление, восстановить утраченные силы. Здесь решается главная задача – психологическая разрядка и отдых.

Следующая функция, тесно переплетающаяся с предыдущей, **гедонистическая** (наслаждение, удовольствие). Если занятия будут полезными, но не будут приятными, они потеряют значительную долю привлекательности для посетителей, а вместе с этим и долю самой полезности.

Отвечая нормам культуры, человек включается в общественную жизнь, постепенно поднимаясь к высшим формам поведения, а культурно – досуговая деятельность как раз и выполняет **функцию регулятора социальных отношений** между людьми. Усваивая культуру, идя от норм к образцу, человек готовит себя для творческого самоутверждения.

Культурно-досуговая деятельность обладает **функцией разрядки напряжения**. Она формирует и обеспечивает условия для проведения досуга, для отдыха и развлечения

К содержанию

людей. Названные функции культурно – досуговой деятельности не оторваны одна от другой, а наоборот, тесно связаны между собой. Многие формы культурно-досуговой деятельности выполняют одновременно несколько функций. Так, например, художественный фильм может иметь и познавательную, и нормативную функции.

Потребность в совместном переживании значимых событий общественной (отчасти – и личной) жизни, в публичном и ярком проявлении социальных чувств обеспечивают праздники, которые призваны стимулировать их формирование, актуализировать, облагораживать и эстетизировать внешние формы их проявления.

Социальные функции культурно-досуговой деятельности таковы, что для их осуществления вовлекаются значительные группы людей: организаторы культурно-досуговых программ, активисты, члены различных кружков, любительских объединений и клубов по интересам, сами зрители. Оказывая влияние на внутренний мир и образ действий большого количества людей, культурно-досуговая деятельность влияет тем самым на окружающую действительность, становится важным звеном социальной жизни. При этом формирующее воздействие культурно-досуговой деятельности следует специально организовывать, вести по определенно разработанной программе людьми, имеющими профессиональную подготовку. Современный специалист учреждения культуры – «это высокопрофессиональный организатор досуга. Прежде всего, следует сказать здесь об интересе к избранной профессии, о склонности к работе с людьми на досуге, об осознании своего призвания. К сожалению, весьма часто юноши и девушки, зная лишь внешнюю сторону этой работы (гром аплодисментов на концерте, нередко приподнятая атмосфера проводимых в клубах и парках праздников, цветы и музыка, веселая программа дискотеки, уютные помещения и т.д.), ошибочно полагают, что они буквально созданы для этой профессии».

Быть специалистом культурно-досуговой деятельности – значит овладеть знаниями, умениями и навыками использования средств эмоционального воздействия, сочетания просвещения с отдыхом и развлечениями. Но особенно важным является умение организовать тесную взаимосвязь двух встречных потоков в процессе деятельности учреждений культуры. С одной стороны, это деятельность штатных работников учреждений культуры (профессионалов) и людей, специально подготовленных и выступающих в качестве просветителей и воспитателей, а с другой стороны, это деятельность населения, которая, в свою очередь, имеет двоякую природу. С одной стороны, это деятельность самопроизвольная, спонтанная, возникающая без прямых побуждений со стороны организаторов. С другой, - это деятельность ответная, заранее подготовленный результат усилий профессионалов и их помощников – активистов.

Умение стимулировать, направлять деятельность людей в учреждениях культуры, вовремя замечать и подхватывать их полезную инициативу, пробудить заинтересованность населения общественно полезными видами деятельности – основа профессионального мастерства.

Социальные функции культурно - досуговой деятельности следует подразделять на три уровня: федеральный, региональный и местный.

На федеральном уровне :

- законодательное обеспечение условий для творческой деятельности в учреждениях культуры;
- защита национальной культуры и языка при расширяющихся международных контактах;
- создание возможностей для вовлечения различных слоев населения, особенно детей и юношества, в творчески активную жизнь;
- противостояние негативному воздействию коммерциализации в сфере культуры.

На региональном уровне:

- создание условий административной децентрализации в сфере культуры;

К содержанию

- обеспечение развития региональных культур и сохранение культуры прошлого;
- налаживание взаимодействия и взаимопонимания между различными культурными группами региона.

На местном уровне:

- развитие общественной эстетической организованной среды;
- активизация местной культурной жизни, усиление местной самодеятельности и локального своеобразия;
- создание условий для совершенствования деятельности учреждений культуры;
- развертывание системы домашнего досуга.

По содержанию культурно-досуговую деятельность подразделяют на: познавательную, ценностно-ориентированную, практически-преобразующую, творческую.

Познавательную деятельность характеризуется усвоением информации и получением нового знания в результате участия в дискуссии, кружковых занятиях, тематических вечерах, лекциях, обрядах, ритуалах и т.д.

Ценностно-ориентированная деятельность позволяет приобретать, закреплять или видоизменять свое отношение к окружающему миру, оценку общественных явлений, собственных и чужих поступков.

Практически-преобразующая деятельность всегда направлена на созидание и преобразование личности на основе практических реальных действий.

Творческое начало присуще всем видам и формам культурно-досуговой деятельности, оно носит всепроникающий характер. В то же время творческая деятельность носит и автономный характер, когда она непосредственно связана с искусством.

Содержательный аспект социальных функций культурно-досуговой деятельности реализуется в зависимости от реального состояния конкретного учреждения, от полноты и согласованности осуществления им взаимодействия с окружающей средой.

Выполняя ту или иную функцию, учреждения культуры во - первых, выступает как пространственно – организационная база, информационно – просветительной, художественно-публицистической, и культурно-развлекательной деятельности. Во-вторых, организует и проводит воспитательно-просветительные акции по инициативе и при участии актива, членов клубных объединений.

Создание, консолидация организационных, творческих, исполнительских, пропагандистских, поисково-исследовательских и иных задач, которые не могут быть строго «уложены» в перечисленные функции, тоже весьма важно. Это относится в первую очередь к праздничным и обрядовым программам.

Важнейшим звеном в реализации социальных функций культурно – досуговой деятельности являются *районные отделы культуры*. Согласно Положению о районном отделе культуры *основными направлениями в их деятельности* становится: руководство библиотеками, сельскими клубами, домами культуры, парками культуры и отдыха, музеями района; учет и регистрация всей сети учреждений культуры независимо от ведомственной принадлежности, контроль за их деятельностью; методическая помощь учреждениям культуры в улучшении их работы по культурному обслуживанию населения района.

Отдел культуры осуществляет деятельность по учету, содержанию и охране памятников истории и культуры, разрабатывает и представляет в вышестоящие организации планы развития сети подведомственных учреждений культуры и сметы на их содержание, а также координирует деятельность ведомств и организаций по вопросам развития материальной базы, осуществляет программу по строительству, реконструкции и ремонту зданий библиотек, клубов и других учреждений культуры, координирует состояние техники безопасности и пожарной безопасности, способствует использованию

К содержанию

новейших усовершенствований и достижений техники, интересного отечественного и зарубежного опыта.

Потребность людей в межличностном общении в процессе культурно – досуговой деятельности обуславливает существование коммуникативной функции. Система форм, видов и уровней общения настолько разнообразна, что следует вывести эту дефиницию за рамки функции, ибо она является не функцией, а основанием для всех функций культурно – досуговой деятельности.

Итак, все социальные функции культурно – досуговой деятельности составляют единое целое и постоянно реализуются в практической работе. Недооценка той или иной функции ведет к принижению роли учреждения культуры, к сужению сферы его влияния на развитие личности.

Тема 1.3. Принципы культурно-досуговой деятельности

Принцип - руководящая идея, основное исходное положение какой-либо теории или науки; в этическом плане – основное правило поведения, деятельности. Принцип есть центральное понятие, представляющее обобщение и распространение какого-то положения на все явления какой – либо деятельности.

Под **принципами культурно-досуговой деятельности** принято понимать основные требования, которым следуют профессионалы в ее организации.

Раскрытие и конкретизация принципов культурно-досуговой деятельности – это обоснование теоретических, социально-политических и организационных основ ее функционирования. Они составляют фундамент, на котором строится здание науки о культурно-досуговой деятельности. Знание и глубокое понимание принципов культурно-досуговой деятельности – необходимое условие правильной научной организации деятельности учреждений культуры.

Важнейшим принципом культурно-досуговой деятельности является ее неразрывная связь с жизнью, практическими задачами реформирования нашего общества. *Основное содержание культурно-досуговой деятельности – возрождение духовного наследия предшествующих поколений, подготовка населения к решению социально-общественных, экономических и культурных задач.* Действенность, конкретные, осязаемые результаты в повышении уровня культуры людей создают условия для развития их инициативы и самостоятельности, роста самосознания.

Учреждения культуры чутко реагируют на события общественной жизни. Много нового и интересного появилось в последние годы в возрождении фольклорных традиций, праздников и обрядов.

Учреждения культуры придают широкой огласке, подвергают критике антиобщественные поступки, формируют соответствующее общественное мнение. В этих целях Дворцы, дома культуры, клубы используют самые разнообразные средства, имеющиеся в их распоряжении.

Осуществление принципа связи культурно-досуговой деятельности с жизнью, с насущными общественными проблемами предполагает соблюдение ряда условий.

Первое – целенаправленность культурно-досуговой деятельности, выражающаяся в донесении до посетителей всего богатства культуры, общечеловеческих ценностей. Этим целям подчиняется вся практическая деятельность учреждения культуры. Проблемы многих Дворцов, домов культуры и клубов кроются в отсутствии подобной цели в работе, что порождает случайный характер проводимых программ, их малую эффективность.

Второе – конкретность культурно-досуговой деятельности. Каждое учреждение культуры осуществляет свою деятельность в социуме, решая ежедневно присущие только ему задачи.

Третье – оперативность учреждений культуры. Не отставать от событий, успевать за жизнью, своевременно подмечать новое – ценное качество специалиста

К содержанию

учреждений культуры. Очень важно вовремя информировать людей о событиях в жизни страны и за рубежом и разъяснить их смысл, рассказать о принятых мерах социальной защиты населения.

Многие учреждения культуры недостаточно оперативно используют средства наглядности, рекламу. Стенды и витрины иногда не обновляются, праздничное оформление не меняется. Репертуар художественной самодеятельности также не всегда соответствует высоким запросам людей.

Четвертое – непрерывность процесса культурно-досуговой деятельности. Важна повседневная, настойчивая, систематически проводимая работа: только так может быть достигнут желаемый результат.

Расширение сферы влияния учреждений культуры, как показывает опыт, требует повышения качества их деятельности, использования массовых форм в сочетании с индивидуальными, организации культурных программ непосредственно на рабочем месте или по месту жительства.

Поскольку культурно-досуговая деятельность строится на добровольных началах, для привлечения посетителей административные методы воздействия неприменимы, да и возможности оказания морального влияния весьма ограничены. Люди идут в учреждения культуры в силу потребности, внутренних мотивов. Большинство Домов культуры и клубов работают насыщенно, в них всегда много посетителей. Но встречаются и такие учреждения культуры, в которых намеченные программы из-за отсутствия зрителей или слушателей срываются, где посетители весьма желанные, но редкие гости. Для всех типов учреждений культуры наиболее сложной является эта проблема.

Культурно-досуговая деятельность только тогда привлекает людей, вызывает у них стремление присутствовать на программах, когда они интересны, увлекательны. Каждое учреждение культуры призвано стать для человека любимым местом отдыха, встреч с друзьями и знакомыми, разумного проведения досуга. Только при наличии у населения устойчивого интереса к культурно-досуговой деятельности проблема аудитории в учреждениях культуры будет решена.

Для этого работникам учреждений необходимо знать настроения, интересы и духовные запросы людей, организовывать работу с учетом мотивированного выбора ими видов и форм культурно-досуговой деятельности.

В отношениях с людьми следует соблюдать такт, подходить индивидуально в каждом отдельном случае, считаясь с настроением и запросами аудитории, с конкретной обстановкой, то есть творчески.

Учреждения культуры располагают большим арсеналом различных выразительных средств, форм и методов деятельности. Специалисту важно овладеть ими, научиться творчески, применять их. Искусство его и заключается в том, что он умеет из всего богатейшего арсенала средств, форм и методов выбрать такие, использования которых в каждом конкретном случае обеспечит наилучший результат.

Много говорится о важности применения новых интересных форм и методов. Новое привлекает. Но вряд ли оправданно всегда и во всех случаях опираться только на новые формы и методы. Не следует отказываться и от «старых», оправдавших себя, многократно проверенных жизнью. Было бы не правильно также искать единственный универсальный метод – такого не существует. Только использование всего многообразия средств и методов интеллектуального и эмоционального воздействия позволит достигнуть желаемого результата.

Важнейшим принципом культурно-досуговой деятельности является ***дифференцированный подход к различным слоям населения.*** Этот принцип означает организацию культурно-досуговой деятельности с учетом специфических особенностей различных групп населения как одно из необходимых условий доходчивости и действительности культурно-досуговых программ.

К содержанию

Популярность учреждений культуры обеспечивается дифференцированным подходом к различным слоям населения, ибо нельзя одинаково разговаривать в рабочей и студенческой аудитории, среди сельских жителей или банкиров и предпринимателей.

Принцип дифференцированного подхода при организации культурно-досуговой деятельности предполагает, прежде всего, необходимость учета специфики труда и профессиональных интересов различных групп населения. Не могут быть идентичными, например, планы работы Дома культуры железнодорожников, Дома культуры автомобилистов, Дома учителя, районного дома культуры, сельского клуба и т.д. Деятельность учреждения культуры, организуемая с учетом задач и профессиональных интересов обслуживаемых групп населения, обуславливает ее связь с жизнью, создает предпосылки высокой эффективности.

Понятно, что интересы и запросы различных возрастных групп населения существенно отличаются друг от друга. Поэтому очень важно при организации культурно-досуговой деятельности учитывать *возрастные особенности населения*.

Особенно внимательно следует продумывать содержание, формы и методы работы среди молодежи. Молодёжь составляет более половины всего возрастного населения страны, а среди посетителей учреждений культуры она – в подавляющем большинстве.

Поэтому работа с молодежью, детьми и подростками очень ответственная задача, требующая для своего выполнения дифференцированной, глубоко продуманной, высокопрофессиональной и интересной работы.

Серьезного отношения требует деятельность учреждений культуры среди пенсионеров. Это весьма благодарная аудитория. При правильном определении содержания и соответствующих методах работы люди пожилого возраста могут стать постоянными посетителями, непосредственными участниками и активистами в подготовке и проведении культурно – досуговых программ, деятельными помощниками специалистов учреждений культуры. Во многих учреждениях культуры пенсионеры входят в состав общественных советов, являются организаторами, охотно делятся своим богатым жизненным опытом с молодежью.

Дифференцированный подход необходим и *по половым признакам*. Организация работы среди женщин представляет значительные трудности. У женщин меньше свободного времени, чем у мужчин. Они зачастую не могут «оторваться» от детей. Все это следует принимать во внимание. Многие учреждения культуры могли бы поделиться положительным опытом работы среди женщин. Для женщин создаются кружки и курсы кройки и шитья, ведения домашнего хозяйства, университеты и факультеты педагогических знаний; они вовлекаются в подготовку и проведение практически всех форм культурно – досуговой деятельности. При некоторых учреждениях культуры работают любительские объединения женщин или клубы по интересам, созданы комнаты матери и ребенка, что дает возможность для женщин – матерей посещать культурно – досуговые программы. Чтобы культурно – досуговую деятельность строить дифференцированно, специалистами учреждений культуры следует всесторонне изучать и знать свой социум, его особенности, нужды и запросы.

Одним из важных *принципов культурно – досуговой деятельности является опора на самодеятельность людей*. Этот принцип означает наличие в учреждениях культуры специально подготовленных, знающих и любящих свое дело профессионалов, умелых организаторов, понимающих необходимость опоры на актив, использования инициативы и самодеятельности людей, способных на деле создать условия для развития активности населения.

Деятельность учреждения культуры направлена на людей и предполагает их активное участие в культурно – досуговых мероприятиях не только в качестве зрителей, но и организаторов. Учреждения культуры могут рассчитывать на успех только при условии, если будут тесно связаны с населением, опираться на него, развивать его инициативу и самодеятельность, вовлекать в культурно – досуговую деятельность.

К содержанию

Формы приобщения населения к деятельности учреждений культуры разнообразны: участие в общественных советах, в любительских объединениях и кружках, в коллективах художественной самодеятельности. Учителя, врачи, специалисты сельского хозяйства нередко выступают в качестве руководителей коллективов художественной самодеятельности, организаторов или участников отдельных культурно-досуговых программ, преподавателей народных университетов, членов культурно-художественных и концертных бригад и т.д.

Сотни и тысячи представителей российской интеллигенции, как в городе, так и на селе, многие энтузиасты из молодежи с желанием и интересом идут в учреждение культуры, проводят здесь свое свободное время, находят дело по душе, активно участвуют в его деятельности. Степень участия людей в работе учреждения культуры - один из главных качественных показателей его деятельности.

Социальная обусловленность культурно-досуговой деятельности позволит связать ее и с жизнедеятельностью отдельного индивида, с личностным смыслом его бытия. Поэтому *принцип* индивидуализации становится самостоятельным в культурно-досуговой деятельности, приобретает важное значение в ее понимании. Именно на основе раскрытия диалектики социального и индивидуального удастся выявить смысл культурно-досуговой деятельности и органически заключить ее в систему восприятия жизни.

Процесс функционирования культурно-досуговой деятельности в этом плане можно представить как взаимодействие двух тенденций: **социализации и индивидуализации**. Первая состоит в понимании личностью своей социальной сущности, а вторая - способствует выработке у нее индивидуального способа жизнедеятельности, благодаря которому она получает возможность самосовершенствования согласно собственным природным задаткам и общественным потребностям. Индивидуальный подход указывает и на такую важную черту культурно-досуговой деятельности, как его целостность.

Особенно ценным является *принцип доступности* в культурно-досуговой деятельности, который осуществляется на основе учета психологических особенностей личности и отдельных групп, их социально-демографических и социально-психологических особенностей. В то же самое время следует учитывать уровень развития способностей и мотивации личности.

Одним из принципов культурно-досуговой деятельности является *принцип последовательности*, когда осуществляется конкретизация общих целей культурно-досуговой деятельности, выстраивается ее система, намечается ряд взаимосвязанных задач, обеспечивающих их достижение (то есть разрабатывается вся педагогическая система). Конструируются средства воздействия, имеющие разные аспекты целевые (связанные с социальным заказом), содержательные и методические, обусловленные соответствующими целями и содержанием, технологические, направленные на обработку "человеческого материала", и организационно-формальные.

Оценка возможностей включения личности в ту или иную форму коллективных или индивидуально организованных занятий и выстраивание ближней, средней и дальней перспективы овладения более сложными и общественно ценными видами деятельности, позволяет выделить *принцип системного подхода* к решению культурно-досуговых задач - не частных, на методическом уровне (как-то: развитие читателя или зрителя, воспитание эстетических или каких-то иных качеств личности), а более общих и принципиальных. Например, задач формирования положительно воспитывающих видов занятий у различных социально-демографических групп населения, борьбы с деструктивными занятиями, превращающими досуг в криминогенный фактор, и других задач перевоспитания.

Поэтому важно разграничение профессиональной и в непрофессиональной культурно-досуговой деятельности с точки зрения ее места и роли в общей системе общества, специфики соответствующих принципов организации.

К содержанию

Раздел 2. Технология культурно-досуговой деятельности.

Тема 2.1. Содержание, формы, средства и методы культурно-досуговой деятельности.

Тема 2.2. Общая методика подготовки и проведения культурно-досуговых программ.

Тема 2.3. Методика подготовки, организации и проведения массовых форм досуга.

Тема 2.4. Сценарий – основа досуговой программы.

Тема 2.5. Режиссерские основы культурно-досуговых программ.

Тема 2.1. Содержание, формы, средства и методы культурно-досуговой деятельности.

Успех культурно-досуговой деятельности зависит от того, насколько интересно и разнообразно содержание его деятельности.

Содержание деятельности определяется интересами и запросами аудитории; событиями, происходящими в стране и за рубежом; спецификой развития и проблемами региона, в котором находится клубное учреждение; обычаями и традициями, бытующими в данной местности; знаменательными и памятными датами в жизни общества; календарем государственных праздников; годовым кругом народных праздников; уровнем профессионализма работников клубного учреждения, его материально-техническими и финансовыми возможностями.

Содержание культурно-досуговой деятельности должно обязательно облекаться в определенную форму. **Формы работы клубных учреждений** – это способы реализации содержания их деятельности, а также способы и приемы организации клубной аудитории.

По способам реализации содержания культурно-досуговой деятельности мы различаем лекции и беседы, диспуты и вечера вопросов и ответов, дискотеки и шоу-программы и т. д.

В зависимости от способов организации клубной аудитории формы бывают индивидуальные, групповые и массовые.

Индивидуальные формы (беседы, консультации и др.) используются, в основном, в работе школ, студий, народных университетов.

К групповым формам работы относятся, прежде всего, клубные объединения, кружки и коллективы самодеятельного художественного творчества, а также мероприятия, носящие камерный характер (вечера-кафе, дискуссионные формы, литературно-музыкальные и поэтические вечера и т.п.).

Массовые формы работы предполагают включение в действие большого числа участников (народные гуляния, балы, маскарады, шоу, дискотеки и др.).

При использовании различных форм работы необходимо учитывать одно непереносимое условие: форма должна соответствовать содержанию, чтобы оно могло раскрыться наиболее полно.

Содержание деятельности, заключенное в ту или иную форму, невозможно реализовывать без использования определенных средств. **Средства** – это основные инструменты, с помощью которых осуществляется социально-культурная деятельность, своеобразный «механизм» доведения содержания деятельности до аудитории. Остановимся на *средствах культурно-досуговой деятельности. Они делятся на:*

- Художественно-выразительные средства: живое слово, музыка, хореография, вокал, драматургия;
- Изобразительные средства: оформление клубного пространства (сцены, зала, фойе, вестибюля, кружковых комнат и т.п.);
- Технические средства: световая, аудио и видеоаппаратура;
- Материальные средства: оборудование, инвентарь, музыкальные инструменты, канцелярские принадлежности, поделочные материалы (ткань, бумага, дерево, металл, глина, краски, пластилин и т.п.);
- Финансовые средства.

К содержанию

Основное место занимают **средства массовой информации**, которые делятся на печатные и электронные. Они являются основным источником информации о событиях в мире политике, экономики, социальной сферы, науки, культуры, образования, спорта, шоу-бизнеса, используемой в культурно-досуговой деятельности.

В неразрывной связи с формами и средствами находятся методы культурно-досуговой деятельности.

Методы – это пути достижения поставленной цели, способы и приемы практической реализации деятельности.

Первая группа методов, используемая при осуществлении культурно-досуговых программ – это, так называемое, родовые методы, которые включают в себя: **метод театрализации, метод иллюстрирования, метод игры**. Предназначение этих методов – предельно донести информацию заложенную в программе, добиться эмоционального восприятия действия и включить в нег аудиторию.

Метод театрализации предполагает использования в досуговых программах приемов драматургии.

Драматургия – это выстраивание сюжетно-образного решения досуговой программы. Но если в театральном спектакле в качестве исходного материала выступает конкретная пьеса, то в культурно-досуговой программе это происходит с помощью выразительных средств на основе самой жизни, реального фактического материала, реальных героев, в том числе и аудитории. В первом случае режиссер идет от пьесы к жизни, во- втором наоборот – от жизни к пьесе, где представление организуется по законам театра, но своими специфическим средствами.

Суть **метода иллюстрирования** состоит в основной организации содержания информационного материала досуговой программы с помощью показа в какой-либо форме. Использование этого метода позволяет информации стать зримой.

При этом иллюстрирование не просто вносит элемент художественности в содержание досуговой программы, а развивает, углубляет, конкретизирует это содержимое. Сложилось два иллюстрирования: наглядное и художественное. При наглядном иллюстрировании используются репродукции, фотографии, кадры документального кино, книжные и иные выставки, слайды. Художественное иллюстрирование предполагает использование средств искусства: хореографии, музыки, художественного слова, отрывков из спектаклей и художественных фильмов.

И наконец, третьим родовым методом культурно-досуговой деятельности является **метод игры**. Игра здесь выступает как способ активизации аудитории. В процессе игры лучше усваивается содержание досуговой программы, устанавливается межличностное общение зрителей, появляется возможность самореализации и самоутверждения её участников.

Другие методы, используемые в культурно-досуговой деятельности, не относятся к родовым, а привнесены из других областей знаний: социологии, педагогики, психологии. Например, при планировании работы с конкретной аудиторией используются различные методы её изучения – **методы социологического исследования**. К ним относятся:

- опрос: устный (интервью, беседа), письменный (анкетирование, тестирование);
- наблюдение (включенное и не включенное) систематическое, случайное и т.д.;
- контент-анализ;
- метод социометрии.

И, наконец, в практике культурно-досуговой деятельности широко используются различные методы обучения и воспитания, особенно при работе с самодеятельным коллективом.

Тема 2.2. Общая методика подготовки и проведения культурно-досуговых программ.

Можно обратиться к самым современным формам работы, использовать все многообразие средств, но если при этом не знать, во имя чего и в какой логической

К содержанию

последовательности действовать, что хотелось бы получить в итоге, вряд ли можно достигнуть положительного результата.

Итак, любая деятельность должна иметь результаты. Чтобы добиться результата необходимо:

- правильно поставить цель и определить задачи, которые обуславливают эту цель;
- определить, в какой логической последовательности действовать;
- выявить формы, способы и приемы, используемые для достижения результата.

Все это составляет основу методики. **Методика** – это систематизированные знания об организации процесса и целесообразных способах достижения результата, это конструирование и организация (реализация) какой-либо деятельности.

Существуют различные уровни методики. При употреблении понятия «уровни методики» имеется в виду разномасштабность практической деятельности, точнее, различный масштаб ведения процесса.

Уровень, когда просматривается весь процесс в целом, соответствует общей методике; отдельные составляющие его части (подпроцессы) – частная методика; конкретизированные формы организации процесса – конкретная методика.

«Общая методика» – это программа действия в соответствующих условиях. Она включает в себя общие цели и задачи деятельности, основные направления и общий объем её содержания, этапы её осуществления, примерный комплекс средств (форма организации их взаимосвязи).

Общая методика фактически описывает «желаемое состояние той или иной системы».

Общая методика подготовки досуговой программы делится на несколько этапов. При этом надо учитывать, что количество компонентов процесса подготовки и проведения досуговой программы зависит от масштабности мероприятия. Праздник города и вечер-кафе – не сопоставимы ни по масштабности, ни по сложности подготовки. И хотя этапы подготовки практически остаются теми же, но по наполняемости отдельными компонентами они будут разными. Посмотреть весь процесс подготовки и проведения мероприятия во всей его сложности можно лишь на примере массовых форм работы: праздника города, карнавала, фестиваля и т.п.

Первый этап подготовки досуговой программы – этап планирование. Он включает в себя:

- создание оргкомитета, куда должны войти люди, реально на что-то влияющие (представители власти, руководители досуговых учреждений, финансисты, спонсоры...);
- создание организационно-постановочной группы, где будут работать специалисты практики (директор программы, сценарист, режиссер, художник-оформитель, звукорежиссер, заведующий постановочной частью, администратор);
- постановку цели и прогнозирование результатов (не следует забывать, что культурно-досуговая деятельность – педагогически организованная деятельность или, во всяком случае, должна быть таковой);
- определение формы проведения программы, места и времени;
- разработку подробного плана подготовки и проведения программы, где четко будет обозначено: какие мероприятия надо осуществить, к какому сроку, кто персонально за это отвечает (не следует забывать: когда отвечают все – не отвечает никто).

Второй этап подготовки досуговой программы – этап написания, обсуждения и утверждения сценария. **Сценарий** – это подробная литературно-текстовая и организационная разработка содержания и хода программы. В сценарии последовательно излагается художественные и реальные элементы действия; указаны способы перехода от одной части действия к другой (мостики-переходы), иначе нарушается логика изложения материала. В нем приводится примерное содержание импровизированных выступлений гостей; планируется оформление программы, использование музыки, театральных шумов,

К содержанию

света, видеоряда (кино, видео, слайдов); обозначаются вставные художественные номера. Разработка сценария начинается с определения темы и идеи, которые служат критерием для отбора нужного материала и диктуют форму реализации программы. Отсутствие тщательно разработанного сценария приводит к отсутствию четкой композиционной выстроенности программы и организационной неразберихе.

Третий этап подготовки программы самый ёмкий и сложный, - этап осуществления сценария. После того, как сценарий написан и утвержден, появилась возможность определить, какие затраты необходимы для осуществления задуманного. Значит, надо составить смету расходов. Наличие сценария и сметы расходов позволит начать непосредственную подготовку программы. Она включает в себя:

- работу с творческими коллективами (подбор исполнителей, проведение рабочих репетиций, монтировочных и генеральной репетиции);
- подготовку сценических площадок, их оформление;
- подбор и изготовление реквизитов и костюмов;
- звуковое оформление – поиски музыкального решения замысла программы и работа с техническими средствами;
- работа над видеорядом (использование кино, видео, слайдов);
- постановку света;
- работу с рекламой.

После осуществления подготовительной работы наступает момент проведения досуговой программы. Её успех зависит от многих факторов: умения организаторов мероприятия создать праздничное настроение; четкой работы режиссера и помощников режиссера, радиста, осветителя, рабочих сцены; готовности творческих коллективов, слаженности работы технических служб и т.п.

После проведения мероприятия наступает четвертый этап – этап подведения итогов и анализа результатов. Этому этапу, как правило, уделяется недостаточное внимание, а между тем, он очень важен. Во-первых, после окончания мероприятия необходимо привести в порядок территорию, на которой оно происходило. Во-вторых, вернуть владельцам аппаратуру, реквизит, декорации, костюмы, которые брали в аренду. В-третьих, рассчитаться по кредитам, то есть произвести окончательный расчет с гостиницей, если в ней жили приглашенные из другого региона гости, с автотранспортным предприятием за предоставленный транспорт, оплатить работу сценариста, режиссера, художника и т.п., произвести другие оплаты.

Затем наступает момент обсуждения и анализа проведенной культурно-досуговой программы. В ходе этого обсуждения необходимо выяснить, была ли достигнута поставленная цель или нет, какие принципиальные ошибки были допущены, или, наоборот, что нового и интересного было достигнуто.

По итогам проведенной программы и её обсуждения необходимо оформить методический материал, куда войдут:

- протоколы заседания оргкомитета;
- план подготовки и проведения программы;
- копия сметы расходов;
- сценарий и монтажный лист к нему;
- эскизы оформления и костюмов;
- образцы рекламы;
- видеоматериал (фотографии, видеосъемки);
- отзывы средств массовой информации и зрителей;
- протоколы или иные документы с материалами обсуждения анализа проведенного мероприятия.

Тема 2.3 Методика подготовки, организации и проведения массовых форм досуга.

К содержанию

Овладение методикой подготовки и проведения массовых форм досуговой деятельности определяет уровень технических организаторских способностей специалистов культурно-досуговых учреждений, позволяет проверить правильность технологического процесса, так как массовые формы являются самыми трудоемкими и сложными в организации и проведении. Методика подготовки и проведения массовых форм досуга включает в себя систему знаний: о формировании содержательной насыщенности мероприятия, о характере, специфике, приемах эмоционального воздействия и способах их применения. Здесь можно выделить *2 критерия*: содержание и художественность (драматургическая организация материала).

В каждой массовой форме имеются *4 основных компонента методики*:

- содержание;
- композиция;
- набор средств художественного воздействия;
- аудитория, и ее расположение в пространстве.

Массовые формы - театрализованные праздники, зрелища, представления, обряды, торжественные реквиемы, тематические вечера, ярмарки, шоу-программы, конкурсы, праздник улиц, городов, районов, фестивали, гала-концерты. Они многофункциональны, носят комплексный характер, могут видоизменяться, обретать новое звучание, оттенки, определяемые происходящими переменами в общественной психологии, которое оказывает непосредственное влияние на их подготовку и проведение.

Подготовительная организационно-методическая работа включает:

1. определение формы будущей массовой КДП (культурно-досуговой программы) с ориентацией на определенную аудиторию;
2. специфику режиссуры;
3. написание режиссерского сценария;
4. уточнение и утверждение программы на художественном совете;
5. распределение функций каждого специалиста в целях обеспечения четкой организации подготовки и проведения программы;
6. составление сметы расходов, которая контролируется членами совета культурно-досуговых учреждений.

Успех программы во многом зависит от того, насколько точно учитываются социально-психологические механизмы работы с людьми, эмоциональный настрой ее организаторов. Важную роль в методике подготовки и проведения программы играет группа технического и экономического обеспечения, которая осуществляет звуковое и световое оформление, транспортное обеспечение; группа материального и хозяйственного обеспечения, которая организует питание, торговое обслуживание; группа, обеспечивающая охрану порядка и медицинское обслуживание.

Условия эффективной подготовки проведения массового досуга:

- четкое осмысление и понимание цели всеми участниками;
- анализ вида, типа и жанра массовой формы;
- создание организационно – педагогических условий для осуществления сценария и режиссёрского замыслов программы;
- органическое соединение всех средств и приемов, обеспечивающих единый познавательный, ценностно-ориентационный коммуникативный процесс;
- выбор рациональных методов организации аудитории, для которых он проводится, обеспечение максимальной активности зрителя.

Каждая массовая форма (культурно–досуговая программа) имеет свою специфику. Среди них наиболее ответственны по подготовке, сложны по своей структуре театрализованные

К содержанию

праздники и обряды, т. к. участие в них поможет удовлетворять различные общественные материальные и духовные потребности, побуждающие к деятельности. При этом специалистам надо знать историю возникновения и развития праздников, их специфические черты, присущие им в современном обществе. Содержательную основу, подготовку и проведение составляет событие, которому он посвящен. Раскрыть значимость события, донести его до зрителей - цель, стоящая перед специалистами.

Среди массовых форм наиболее популярными и действенными остаются тематические вечера, которые *классифицируются по признакам*:

- по содержанию;
- по драматургической композиции материала (митинг, вечер дружбы, вечер отдыха);

Плохо проведенные тематические вечера создают отрицательные эмоции, чувства неудовлетворенности, недовольство. Отсюда следует вывод, что не следует гнаться за количеством проводимых мероприятий, а в первую очередь добиваться их качества, глубокого эмоционального воздействия; не только сопереживания, но и деятельного сотворчества (зритель становится участником: поет, танцует, играет).

Тема 2.4. Сценарий – основа досуговой программы.

Как известно, существует три рода литературы: эпос, лирика и драма.

Эпос – повествование, излагаемое от первого лица, имеющее хронологический порядок.

Лирика – описание природы, чувств и переживаний человека.

Драма – описание событий ведется через диалог действующих лиц, для пояснения, написанного автором, используются ремарки.

Культурно-досуговая деятельность, как одна из основных направлений в работе досуговых учреждений, позволяет говорить об основной форме клубной драматургии – сценарии.

В основе драматического действия лежит конфликт – противоречие между заявленной потребностью и фактическим ее неудовлетворительным состоянием. Поскольку драматургия первична, а режиссура вторична, то сценарист получает возможность решающего мнения в проектировании программы.

Драматургия – это сюжетно-образная концепция (взгляд) культурно-досуговой программы или массового действия, где само драматургическое действие создается через выстраивание и проигрывание сюжетно-образного решения программы.

В качестве исходного материала выступают выразительные средства на основе самой жизни, реальный фактический материал; реальные герои, которыми является и аудитория; конкретная исходная реальная ситуация. Режиссер (сценарист) идет от жизни к драматургии, представление организуется по законам театра, но своими специфическими средствами.

В культурно-досуговой программе драматургическая концепция предопределяется исходным, общественно значимым событием, где она выступает как способ донесения социальной информации, выраженной в художественной форме.

В учреждении культуры творчество сценариста профессионально. Драматургическое творчество осуществляется коллективно и индивидуально, драматургия досуговых программ динамична и оперативна. Многогранность и оперативность решаемых учреждением культуры задач дает им право использования в сценарии литературно-художественных, документальных и исторических произведений или их фрагментов. Драматургия культурно-досуговых программ документальна (обязательно в сценарий включены факты из жизни конкретной аудитории), построение сценария осуществляется по эпизодам. Задача драматурга – создать наиболее

К содержанию

эффективное интеллектуальное и эмоциональное воздействие на аудиторию. В сценарии используется все многообразие выразительных средств как профессионального, так и самодеятельного искусства, а так же специальные выразительные средства. Использование документального и художественного материала осуществляется на основе метода монтажа. В сценарии культурно-досуговой программы герой – конкретный, реальный человек или художественный образ.

Драматургия является основой, связующей тканью, на которой в различных формах можно реализовать разнообразные направления культурно-досуговой деятельности. Подбор и использование драматургического материала являются важнейшим фактором эффективности культурно-досуговой деятельности. Прежде всего здесь следует учитывать: форму деятельности (массовая, групповая, индивидуальная), место проведения (домашний досуг или учреждение культуры), состав аудитории.

С точки зрения драматургии, *досуговая программа* – результат традиционной, своеобразной продукции, созданной на основе сценарно-режиссерского замысла, обогатившегося социально-культурным творчеством самих участников программы и зрителей.

Задача сценариста – создать оригинальное художественно-просветительное произведение соединением различных выразительных средств: стихов, музыки, песен, фрагментов из спектаклей и кинофильмов в единую логическую композицию, подчиненную общему замыслу, теме, идее.

Художественность будущей программы определяется сценарием. Для сценариста важна не форма культурно-досуговой программы, а ее значение для данной деятельности и решения практических задач, что и определяет их сохранение в представлениях зрителя.

Форма культурно-досуговой программы – это угол зрения специалиста на проблему, структура, образуемая на основе организации материала и аудитории.

Драматургия культурно-досуговой программы включает в себя следующие обязательные элементы: цель как ожидаемый эффект от организуемого общения участников, характеристику соответствующего методического принципа (или принципов); логику использования форм, средств и способов организации деятельности участников; набор условий ее эффективной реализации.

Обязательные компоненты драматургии:

- актуальность культурно-досуговых программ с позиций текущих общественно-политических, социально-экономических, культурных задач, стоящих перед обществом;
- преемственность и последовательность в подготовке и проведении программ в организационном, педагогическом и художественном аспектах;
- жанровое разнообразие программ, возможность модификации одной и той же программы.

Сценарий – подробное литературное описание действия, предназначенного для постановки на сценической площадке, на основе которого создаются театрализованное представление, праздник, массовое зрелище, игровая или какая либо иная программа. Он имеет как общие черты, сходные с драматургическими произведениями театра, кино, радио, телевидения, так и особенные, присущие формам культурно-досуговых программ. К общим чертам относятся: действие; цепь событий связанных сюжетом; наличие действующих лиц и конфликта как борьбы между действующими лицами или осмысление какой-либо конфликтной ситуации, соединяющей в определенной последовательности составные части (эпизоды и блоки) в единое целое.

Особенные черты: каждая культурно-досуговая программа становится своеобразным ответом на «социальный заказ» общества, откликом на то или иное социальное явление.

Драматургии культурно-досуговых программ присуща оперативность отклика на события в реальной жизни, связь используемых в сценарии фактов, документов, событий,

К содержанию

как с проблемами мирового, глобального характера, так и с местным материалом. Действующие лица в сценарии живые реальные герои, однако, могут быть литературные и художественные образы. Содержательный материал сценария несет документальную и художественную основу, сочетая информационные и зрелищные компоненты, а способ его обработки имеет тяготение к публицистичности, поскольку тематика программ имеет ярко выраженную социальную окраску. Сценарий пишется для конкретного зрителя. Организация общения также «закладывается» в структуру сценария, используя приемы активизации участников программы. Сценарий рассматривают как программу педагогического влияния на аудиторию, формирующую общественные настроения и сознание участников. Сценарист «вплетает» в драматургическую ткань организационные моменты, связанные с вопросами её подготовки и проведения.

Определенность и ясность выбранной темы связаны с идеей, постановкой проблемы, требующий ответа на вопрос «Что я хочу сказать зрителям? Какое отношение у зрителя сформируется от увиденного и услышанного?»

Тема и идея составляют идейно-тематический план замысла культурно-досуговой программы.

Содержание и форма. Идейно-тематический план держит фантазию и воображение автора, направляя творческий поиск содержательного материала по заданному маршруту. Просмотр концертных номеров, увиденный спектакль, услышанная музыка, прочитанная книга – все оказывает влияние на отбор содержания. Авторская мысль ищет наиболее выразительные жанры литературы и искусства, документальные материалы, способные адекватно отразить идейно-тематическую направленность будущей программы.

Выбранная форма программы влияет на отбор содержания, а содержание, в свою очередь, лепит форму. **Форма** – это способ существования содержания.

Многообразие форм культурно-досуговых программ: театрализованные представления, праздники, гала-концерты и просто разнообразные концерты, литературно-музыкальные композиции, игровые и конкурсные программы, ток-шоу и так далее, диктует и свои законы в выборе соответствующего драматического решения.

Литературно-музыкальная композиция предполагает включение в канву сценария произведения художественной литературы – поэзии, прозы, публицистики, документальных материалов, инструментальной музыки, хорового и сольного пения, взаимодополняющих и усиливающих восприятие друг друга.

Гала-концерт раскрывает содержание через отдельные эстрадные номера.

Ток-шоу предполагает каркасную разработку формы, рассчитанной на конкретного ведущего – автора программы, строгая периодичность выпуска формирует свою аудиторию и позволяет системно воздействовать на развитие культурных интересов зрителей.

Задача сценариста – создать идеальное проектирование будущей программы, которая может быть осуществлена не только на сцене, но и в зрительном зале, на улице, в доме.

Сценарий – подробная литературная разработка содержания, где конкретно указывается, что говорят и как поступают действующие лица, какие художественные произведения исполняются, в какой обстановке происходит действие и так далее. Сценарий дополняется разнообразными источниками, жизненными фактами, документальными и художественными материалами. Основной формой драматургии культурно-досуговых программ является сценарий.

Работу над сценарием следует начинать с определения темы и идеи.

Тема – это круг явлений, отобранных и освещенных автором.

Идея – это основной вывод, мысль, оценка изображаемых событий.

Тема обычно задана с самого начала, а к идее, как общему главному выводу, сценаристу и режиссеру следует еще постепенно подвести участников и зрителей

К содержанию

программы. Нужно пробудить активное восприятие действия, заставить каждого стать участником события и самому осмыслить идею. Тогда задача осознания идеи подчинена развитию действия.

Сценарий культурно-досуговой программы имеет документальную основу.

Следующим шагом является продумывание композиции сценария, то есть реализация конфликта, сюжета в сценическом действии.

Композиция – организация действия и соответствующее расположение материала.

Основные компоненты:

Экспозиция – ввод в действие, короткий рассказ о событиях, предшествующих возникновению конфликта.

Завязка – начало конфликта.

Кульминация – наивысшая точка развития конфликта.

Развязка – решение конфликта.

Основное действие – строгая логичность построения темы.

Каждый эпизод должен быть обусловлен, связан смысловыми «мостиками» с предыдущим и последующим.

Классическую структуру программы составляют следующие элементы:

Экспозиция - как правило, располагается в начале и служит основой для развития последующего драматургического действия. Она кратковременна, в ней отражается общий характер темы будущей программы. Иногда отождествляют с прологом.

Пролог – композиционный прием, показ или демонстрация идей автора, его отношения к событию. Пролог не связан с основным действием, а в экспозиции сюжетное действие берет свое начало.

Завязка – начало драматургического конфликта, находит свое развитие в последующих структурных элементах композиционного построения сценария, определяет начало основного действия. Поиск оригинального сюжетного решения завязки – драматургическая проблема. Оригинальное решение завязки во многом определяет последующий ход всей программы.

Основное развитие действия – здесь фактически укладывается весь основной сюжет программы. Сценарий строится из блоков и эпизодов, обладающих определенной сюжетно-тематической самостоятельностью, то есть имеют свой оригинальный сюжет, внутренний событийный ряд, композиционное построение и свой неповторимый драматургический ход. Событийный ряд данных блоков и эпизодов подчинен основному сюжетному ходу сценария, его основному сквозному драматургическому действию. Событийный ряд отдельных блоков и эпизодов обеспечивает тот ритм нарастания сюжетного действия, которой, в конце концов, органично приводит к кульминации в сценарии. Чем оригинальнее будут выстроены блоки и эпизоды в сценарии, тем интереснее будет развиваться сквозное действие программы. Опасно потерять сюжет. Чтобы этого избежать - расставьте сюжетные акценты, то есть слова, фразы, сценические действия, которые фиксируют внимание зрительской аудитории на основных сюжетных узлах и позволяют ей следить за ходом программы и воспринимать все происходящее на сцене.

Любая программа начинается с *творческого замысла*, в котором, в образной художественной форме находят отражение глубоко осмысленные автором отдельные факты или целые явления социальной и частной жизни человека и общества замысел является движущей пружиной в отборе фактов, событий, выразительных средств, он несет в себе логику сценария будущего шоу, отдельного номера. Здесь должны быть отчетливо видны как общий смысл – тема, идея, содержание, форма, то есть каркас сценария, так и его отдельные структурные составляющие – действующие лица, события, конфликт, строгая логичность композиционного построения. Замысел представляет собой задуманное автором построение программы, включающий в себя разработку основной мысли (темы, идеи) и элементы творческого процесса ее воплощения.

К содержанию

В основе сценарного замысла, прежде всего, лежит правильное определение темы, то есть тот круг вопросов, о чем автор хочет поведать, рассказать зрителю. Выбор определяется тем, что сценарист считает наиболее интересным и важным, те жизненные явления, которые наиболее адекватно отражает его мировоззрение, те явления и связи, которые он считает наиболее важными и характерными. Поэтому выбор явления, отображение связей, в которые они вступают с другими явлениями, глубоко личностны и индивидуальны, они зависят от оценки автора его мировоззренческой позиции.

Через тему автор доносит главную мысль сценария до зрителя, поднимая целый ряд вопросов, волнующих аудиторию, отвечающих ее интересам, поскольку сценарий рассчитан на определенную конкретную аудиторию. Автор знакомится с рейтингом популярности тех или иных программ, изучает культурные запросы и интересы аудитории, ее возрастные, образовательные, профессиональные особенности. Вечные темы смысла жизни и смерти, любви и ненависти, войны и мира, власти и капитала становятся основой творческого замысла сценаристов, а раскрытие их носит глубоко индивидуализированный, авторский характер.

Замысел требует однажды выбранную форму использовать не через поиск выразительных средств или обновление самой формы, а через поиск неординарного содержания, участников – героев программы, разработку острых вопросов, умелого и убедительного комментария к ним. Личность ведущего, способного импровизировать, становится важным условием успеха, создавая неповторимый имидж подобных программ.

В замысле найдут отражение основные признаки, присущее драматическому произведению: композиция, сюжет, конфликт.

Конфликт – столкновение идей, мировоззрений, мнений, характеров.

Поиск художественного зримого образа будущей программы – следующая важная составляющая в конструкции сценарного замысла. Художественный образ программы может быть выражен в театральной символике через метафору, когда музыка, свет, цвет становятся лейтмотивом, создавая ту или иную атмосферу, через аллегория, когда удачно выбранный символ становится основным смыслом программы концерта. Толчком к рождению художественного образа может служить подробное и глубокое знакомство с личностью героя программы, находка интересного документа, увиденный фильм, спектакль, прочитанная книга, поразившее автора событие, факт.

Сложность поиска автором художественной выразительности на уровне замысла заключается в умении отказываться от ранее найденных решений, поиске новых, порой нетрадиционных решений образности, умении различить в хорошо знакомых предметах и явлениях неповторимое своеобразие оригинальную сущность. Характер сценария культурно-досуговой программы предполагает, что автор выступает не только в качестве сценариста, но и режиссера постановщика предстоящей программы и работа над его замыслами соединяет в себе литературную и режиссерскую линии. Решая задачу вовлечения зрителей в процесс общения, сценарист уже на этапе работы над замыслом внутренним взором видит реакцию зрителей. Сценарист уже на уровне замысла ставит зрителей в условия активной духовной деятельности, максимального самовыражения, расширения границ и возможностей для общения. Замысел требует закрепления в каких-то устойчивых материальных средствах – звуках, пластинке, человеческой речи. Все это можно зафиксировать в сценарии. Нужно выразить свою мысль зрительным образом. Сценарий не всегда легко можно записать. Часто замысел, фантазия опережает возможности литературной записи, поэтому уточнение, изменение, шлифовка сценария происходят на всем протяжении работы над программой. Но, порой, и прекрасно сделанная программа теряет свою неповторимость, снижает впечатление при неумелой записи ее на листе бумаги.

В зависимости от сценарной обработки содержательного материала предполагаются и различные уровни сценарной записи:

К содержанию

Сценарный план – набросок композиционного построения сценария с разработанной темой, идеей, педагогическими задачами, характеристиками аудитории.

Либретто – более развернутое, чем сценарный план, краткое содержание театрально-музыкально-вокального произведения.

Литературный сценарий – подробная литературная разработка идейно-тематического замысла с полным текстом, описанием действующих лиц, музыкальным оформлением, использованием технических служб.

Режиссерский сценарий – развернутый план литературного сценария с точным указанием сценической площадки, конкретным использованием технических служб, расписанной свето-звуковой партитурой, с указанием времени, мизансцен, исполнителей, литературных текстов и организационных моментов.

В процессе работы над замыслом можно проследить следующие этапы:

1. Социальный заказ общества, сбор и поиск материала.
2. Определение тематической основы, изучение предполагаемой аудитории, постановка педагогических задач.
3. Поиск дополнительных фактов, уточнение событий, явлений, поиск реальных героев и работа с ними и над документами.
4. Отбор художественного материала.
5. Выбор формы, обоснование конфликта, поиск сюжета или сюжетного хода, образной выразительности.
6. Работа над композицией сценария, отбор приемов активизации зрителей, постановка и поиск решения организационных вопросов.
7. Сценарная запись. Окончательный отбор выразительных и изобразительных средств для воплощения замысла.

Создание сценария – это сложный, многоступенчатый, творческий процесс, включающий периоды накопления информационно-содержательного материала, формирование замысла, написание драматургического произведения. Автору сценария необходимо так соединить все его компоненты, чтобы в итоге получилось целостное драматургическое произведение.

Композиция (соединение, расположение, составление) – построение художественного произведения.

Драматургическая основа программы создается такими эмоционально-выразительными средствами, как живое слово, музыка, кино, поэзия, хореография и другие. Задача композиционного построения сценария состоит в том, чтобы соединить все эти элементы в единое целое. От того, насколько данные элементы будут гармонизировать между собой, взаимодействовать в сюжетной конструкции, соподчиняться и дополнять друг друга, зависит эмоциональное и эстетическое восприятие ее зрительской аудиторией.

Композиция имеет свои **законы**: целостность, взаимосвязь и соподчиненность частей целому, контрастность, подчиненность всех средств художественного произведения сценарному замыслу, единство содержания и формы, соразмерность, типизация и обобщение и другие. Охарактеризуем основные из них.

Законы целостности, взаимосвязи и соподчиненности частей целому.

Особенность драматургии культурно-досуговой программы, выражающаяся в эпизодном построении сценария, обусловлена необходимостью наиболее полно раскрыть тему и идею, включая различные стороны выбранной для художественного воплощения проблемы. Эпизод в сценарии, являясь частью общего целого, имеет относительную самостоятельность сюжетной конструкции, систему отобранных художественных средств, аргументирующих какую-то грань темы и идеи, наличие события, вокруг которого завязывается драматургическое действие.

Композиционная целостность в драматургической конструкции программы не сводится к сумме эпизодов, а достигается за счет объективно необходимого их количества, наиболее полно раскрывающих авторский замысел, а так же тематическую

К содержанию

связь между ними. Каждый эпизод относительно самостоятелен как и по теме, так и по содержательной направленности, но в общем контексте сценария является неотъемлемой частью целого.

Композиционная целостность программы достигается не только логическим построением, а системой связей, возникающей в сюжетной конструкции сценария, которая складывается из взаимодействия документального и художественного материала.

В композиционном построении сценария значительную роль играют сюжет и сюжетный ход.

Сюжетный ход – художественный прием, делает драматургическое произведение неповторимым и оригинальным по композиционному построению.

Закон контрастности. В основе композиционного построения материала по контрасту лежит стремление сценариста показать факты, явления, процессы окружающей действительности в противоречии, в конфликтном отношении друг другу. Это обеспечивает наличие конфликта в сценарии. Использование контрастов играет большую роль в эмоциональном восприятии содержания программы. Формирование чувств происходит не только в процессе положительных переживаний, но также и через отрицательные эмоции и переживания. При восприятии содержания программы, построенной на контрасте, зритель испытывает гамму переживаний, окрашенных как положительным, так и отрицательными эмоциями. Причем эти эмоции постоянно взаимодействуют.

Закон подчиненности всех выразительных средств идейному замыслу.

Реализовать замысел в содержании – значит, так отобрать сценарный материал и так его композиционно выстроить, что бы все средства идейно-эмоциональной выразительности раскрыли идею, авторскую позицию. Все художественные компоненты, в зависимости от местоположения в сценарии, могут нести различную смысловую нагрузку, свою эстетическую направленность. Отбирая для сценария те или иные художественные фрагменты, важно определить их идейно-тематическую соотнесенность к общим сценарно-режиссерским замыслом будущей программы.

Закон соразмерности. Первым ориентиром в отборе сценарного материала служит, как правило, событие, которому посвящается та или иная программа. Событие, его масштаб и содержательная направленность определяет «границы» отбора материала. На втором этапе работы материалом сценарист из массы материала отбирает только тот, который в большей степени отвечает его творческому замыслу. Целостность драматургического произведения во многом зависит от количественного соотношения материала. Добываясь соразмерности расположения второстепенных и главных частей сценарного материала, синтезируя идейно-эмоциональные средства, сценарист должен стремиться к точному и четкому пропорциональному соотношению структурных элементов композиции – экспозиции, завязки, основного развития действия, кульминации, развязки и окончания.

Такая конструкция сценария позволяет правильно выстроить сюжет, избегая однотипности отбираемых сведений и фактов и однообразия.

Знание законов композиционного построения драматургического произведения требует умения гибко использовать основные приемы монтажа сценарного материала: последовательный параллельный, контрастный, ассоциативный. Композиционная завершенность драматургической формы сценария окончательно наступает в его реализации на сцене.

Наращение действия. Заданное экспозицией-завязкой действие развивается по нарастающей к кульминации и развязке. Нельзя идти от эмоционально сильных эпизодов к более слабым. Не стоит сразу стремиться привлечь зал к массовому пению, каким-то другим коллективным действиям, так как соучастие – это наивысший эмоциональный момент, к нему нужно психологически подготовиться.

К содержанию

Законченность каждого отдельного эпизода. Эпизод должен иметь законченную композицию. Действие необходимо довести до кульминации, в которой наиболее концентрированно выражается идея драматургического замысла. Финал несет в себе особую смысловую нагрузку – это наиболее важный момент для максимального проявления активности всех участников.

Для того чтобы сценарий не распался на отдельные эпизоды, чтобы художественные иллюстрации не выглядели вставными номерами, а устные выступления не казались ненужными дополнениями, необходимо в качестве стержня найти единый сюжетный ход. Ход,двигающий развитие сюжета, является основным связующим моментом при монтаже сценария.

Документальная основа нужна для того. Чтобы на близком и понятном материале раскрыть важные политические и нравственные проблемы, отразить общие процессы в судьбах реальных людей, придать действию особую эмоциональную окраску и убедительность.

Сценарии создаются двумя способами: собирательным и избирательным.

При *собирательном* способе автор создает обобщенный образ на реальной основе. Сценарист создает воображаемый образ, несущий в себе обобщение – характер современного положительного героя.

Избирательная типизация позволяет на примере рассказа об одном человеке предложить образ жизни многих людей.

Элементы активизации зала: прямое обращение к аудитории, коллективное исполнение песен, осуществление различных гражданских ритуалов, вынос знамени, вопросы аудитории и так далее, возможность импровизации в массовых действиях. Одним из способов импровизации является внесение в сценарий элемента игры, действия. Финал – средство подведения итогов всего драматургического действия, (происходившего на сцене). Особая форма финала – эпилог. Важнейшим методом в создании сценария является монтаж всего материала. Монтаж – метод культурно-досуговой деятельности позволяющий скомпоновать выступления реальных лиц, цитаты из документов отрывки из произведений художественной, кинофильмов, музыкальные фрагменты и другие элементы. Монтаж называю художественным, поскольку он позволяет из огромного количества материала отобрать и добиться «сочетания элементов в целое», подчиненное идее, без которой не может быть программы. Материалом для художественного монтажа, служат газетные статьи, философские трактаты, медицинские книги, художественная проза, стихи, связанные с общей темой и идеей. Калейдоскопическое, порой резко контрастное чередование различных действий создает ассоциативный ряд, который должен быть воспринят зрителями. Резкие грани, резкие ритмические различия приводят к богатству красок и соединяют в новое, целое произведение, где грани каждого элемента несут свое эмоциональное содержание, работают на общую задачу.

Контрастность – прием основан на сближении, столкновении противоположных, резко не схожих между собой явлений и элементов сценария, что позволяет ярче выявить конфликт. Конфликт проявляется в столкновении противоположных явлений и элементов сценария, сочетании и построении эпизодов программы, отражающих в своем единстве моменты истории и сегодняшнего дня.

Параллельное действие – эпизоды действия, различных по своему идейному содержанию, монтируют один за другим. В ткань одного эпизода включается другой, противоположный ему. После такой вставки мысль первого эпизода продолжает развиваться. Этим приемом достигается параллельное действие.

Представляет интерес и сочетание приема *параллельное действие с приемом одновременности действия*, когда действие идет в разных местах сцены, на нескольких частях сценической площадки одновременно. Этот способ применяется при включении в действие зрительного зала, когда к спору на сцене между участниками представления подключаются зрители.

К содержанию

Способы активизации посетителей: вопросы, обращенные к залу, коллективное исполнение песен, разбрасывание в зале листовок, выходы актеров в зрительный зал, подсадка, «переклички».

Важнейшим моментов в художественном монтаже сценария культурно-досуговой программы является *лейтмотив* (напоминание). Нередко лейтмотив становится стержнем всей композиции. В праздничных представлениях применяются также и приемы *реминисценции* (воспоминания). Авторы сценариев программ заимствовали этот прием у кинематографистов. Он состоит в том, что исполнение определенного эпизода прерывается другим эпизодом, повествующих о событиях прошлого. Это позволяет удачно связать настоящее с историей. Важным элементом эпизодов и всего действия культурно-досуговой программы является введение ритуальных действий – вручение различных наград, что, как правило, становится кульминацией праздничных вечеров и самих торжеств.

Ретроспектива – показ исторических событий через призму сегодняшнего дня.

При написании сценария культурно-досуговой программы нужно знать реальные возможности воплощения драматургического замысла. Сценарий надо создавать не для усредненного, а для конкретного учреждения культуры с учетом его материально-технических и финансовых возможностей.

В деятельности учреждений культуры в роли сценариста и режиссера представления выступает, как правило, одно лицо.

Тема 2.5 Творческие аспекты обучения драматургии культурно-досуговых программ

Основу каждого сценария культурно-досуговой программы составляют: *сюжет, образное решение, материал*. Для того чтобы выстроить сюжетно-событийный ряд, надо знать общие законы драматургии, а чтобы найти образное решение, необходимо иметь художественное воображение и фактологический материал (документальный и художественный) и все это соединить вместе в единое целое.

Основными направлениями формирования основ сценарного мастерства специалиста учреждения культуры являются:

- развитие творческой наблюдательности, необходимой для накопления и отбора жизненного материала, на основе которого строится драматургическая структура будущего сценария;
- формирование драматургической логики (понятийного мышления) на основе общей теории драмы, нужной в сценарной работе для выстраивания сюжетной и событийной последовательности; формирование навыков и умений литературного оформления продукта сценарной работы;
- воспитание художественного воображения (образного мышления), необходимого в сценарном творчестве.

Плодотворность этих направлений, развивающих основы сценарного мастерства у специалиста культурно-досуговой деятельности, обуславливается, прежде всего, их скоординированностью, согласованностью, взаимоотнесенностью и одновременностью, что возможно развить с помощью игрового метода.

Помимо игрового метода в обучении сценарному мастерству, эффективным является **метод действенного анализа, сформулированный К.С. Станиславским**. Он состоит из двух частей:

- первая - анализ физическим действием, естественный, реальный эксперимент, когда дается сознательный толчок к действию, и на этом этапе включается подсознательная сфера;
- вторая - аналитический анализ - "разведка умом" или мысленный эксперимент, когда сознанию предоставляется важная роль – функция отбора.

К содержанию

Игровые методы в процессе формирования сценарных навыков и стимулирования сценарного творчества очень близки по своей природе распространённым сейчас методам активного обучения, деловым играм, проблемным ситуациям и т.п., и в то же время им присущи черты социально-психологического и художественно-творческого тренинга.

Сценарные игры - это проигрывание определенного задания, упражнения, либо формирующего сценарные навыки и умения, либо выполняющего конкретное сценарное задание (поиски сюжета сценария, замысла, образного решения, а также работа по монтажу, стихосложению и т.д.). Они представляются одним из наиболее мобильных инструментов превращения теоретических положений драматургии в элемент сценарной практики.

Педагогическая задача игры определяет, чему именно надо обучить ее участника. Сценарные игры дают возможность пользоваться различными игровыми методиками. Это может быть коллективное общение, которое включает следующие основные игровые упражнения, сюжетно- и ситуационно-ролевая игра (сценарный этюд), или проигрывание заданной сюжетной структуры: "коллективные импровизации"; "поиск замысла"; "мозговая атака". Эффективен и метод интенсификации процесса группового поиска сценарного замысла, образного решения, хода, приема в сценарии культурно-досуговой программы. "Сценарная эстафета" - это упражнение, целью которого является логичное построение композиции событийного ряда сценария; "монтаж" - упражнение на формирование монтажного мышления, "буриме" - упражнение на развитие навыков стихосложения, творческий дневник, летопись и т.д.

Овладеть азбукой сценарного мастерства помогает и такое упражнение, как сценарный этюд. *Сценарный этюд* (сюжетно - или ситуационно-ролевая игра) - это проигрывание тех или иных обстоятельств, часто взятых из жизни, небольшого отрезка сценического существования, созданного воображением - "если бы". И это "если бы" питается живым чувством обучаемого. Сценарный этюд - событийный эпизод, поэтому он существует в действии, в развитии. Часто об этюде говорят: "малая драматургия".

Для специалистов учреждений культуры сценарное пространство не только подмостки учреждения культуры, но и городская площадь, танцевальная площадка, кузов грузовика, улица, то есть то, где возможно публичное существование в драматургическом действе. И для того, чтобы написать сценарий, где есть всё, присущее драматургии: событие, действие, конфликт и т.д., надо это всё "понять, т. е. "почувствовать", проиграть, "поактерствовать", в самом лучшем смысле этого слова.

Все это способствует формированию наблюдательности, осмыслению жизненных позиций, пополнению личного опыта будущего специалиста.

Несомненно, что на практике специалисту учреждения культуры не придётся "проигрывать" массовые представления на стадионах, в парках и т.д. по методу "физических действий", но у него останется навык анализа материала действием, умение мысленно проектировать ситуацию с исходным материалом.

Безусловно, теоретическое осмысление - необходимый аспект любого творческого процесса. Именно в сценарных играх будущий специалист может почувствовать и осознать всей своей творческой природой теоретические понятия драматургии культурно-досуговой деятельности.

Следовательно, сюжетно-ролевая игра дает возможность перенести теоретическое знание законов драматургии на практику сценарного творчества, способствует воспитанию навыков и умений сценарного мастерства.

Очень важное место в процессе обучения занимают *коллективные импровизации*. Значение этого метода возрастает еще и потому, что на практике специалист учреждения культуры может широко использовать его в работе с творческим активом. Говоря о методике развития творческих способностей, необходимо подчеркнуть, что именно здесь особенно важен творческий коллективный поиск, когда предложения одних будят творческое воображение других.

К содержанию

У каждого человека свой жизненный опыт и своя эмоциональная память, образные видения, представления. Это все личный материал (багаж) для сценарного творчества. Но если соединить опыт нескольких человек, можно увеличить творческий потенциал в геометрической прогрессии.

Возможность импровизационного коллективного драматургического творчества предусматривал и К.С. Станиславский, который считал, что "можно играть не написанную пьесу. Давайте сделаем пробу. Мною задумана пьеса, я расскажу вам фабулу по эпизодам, а вы сыграете ее. Я буду следить за тем, что вы будете говорить и делать экспромтом, и наиболее удачное запишу". В коллективных импровизациях участники чувствуют себя раскованно. Это объясняется эффектом коллективного соучастия. Когда нет "зрителя" - все участники.

Поиски замысла (мозговой штурм), метод коллективной импровизации разработки замысла сценария достаточно эффективны и проверены неоднократно. Цель упражнения направлена на поиски художественного замысла культурно-досуговой программы.

Как сам педагог, так и участвующие в "мозговой атаке", исходят из предположения, что среди большого числа идей имеется, по крайней мере, несколько хороших. Проведение "мозговой атаки", в отличие от традиционного коллективного обсуждения, проходит по определенным правилам, которые в зависимости от типа "атаки" могут быть различными.

Прямая "мозговая атака" предусматривает формулирование вводных данных: четких предлагаемых обстоятельств, исходной ситуации, степень региональности и масштабности предполагаемой культурно-досуговой программы, форму реализации и т.д.

На начальном этапе следует определить форму культурно-досуговой программы, которая в ходе упражнения будет являться условием жанра. Вводные данные могут задаваться как самим преподавателем, так и группой обучаемых.

В некоторых случаях организатор "мозговой атаки" заранее намечает меры по управлению работой группы, назначая "контролера", удерживающего внимание членов группы на сформулированной задаче; "аниматоров", то есть тех, кто стимулирует творческий процесс; "генераторов", в задачу которых входит выдвижение нетрадиционных идей; "модераторов", следящих за тем, чтобы полемический задор участников не выходил за рамки допустимого; "селекторов", которые оценивают и отбирают выдвинутые "генераторами" предложения (иногда в течение нескольких занятий).

Ставится задача не только определить возможные исходные обстоятельства в поиске сценарного замысла культурно-досуговой программы, но также достичь единства взглядов по поводу достоинства и недостатков, выдвинутых предложений и выработать коллективное генеральное направление в процессе поиска замысла. Можно проводить обсуждение в несколько туров, причем в каждом последующем от участников требуется получить более согласованный ответ, мнение.

Можно разделить группу и на подгруппы (4-6 человек), каждая из которых продолжит поиск замысла со своими вводными данными, которые дифференцируются по форме и региональной принадлежности будущей программы.

Очень большое значение в методике упражнения "поиски замысла" имеет психолого-педагогический момент: создаваемая во время работы атмосфера коллективного творческого поиска, стимулирующая активность участников. Однако необходимо отметить, что коллективная работа имеет и свои отрицательные стороны. В ходе ее сильнее проявляется давление устоявшихся стереотипов, сложившихся у участвующих. И здесь задачей преподавателя и направляемого им "селектора" является строгий отбор и оценка выдвигаемых предложений - идей и ненавязчивое курирование всего процесса поиска замысла.

К содержанию

Например, в ходе упражнения "поиск замысла" был найден интересный ход эпизодов театрализованного праздника, посвященного разгрому нашими войсками фашистских захватчиков под городом Истра Московской области. Площадь в г. Истре, где задумано было провести это театрализованное представление, покрыта бетонными типовыми квадратными плитами и кажется неудобной для сценического действия. Но вот в ходе "мозговой атаки" инициативной группе было предложено исходить из предпосылки, что плиты не мешают, а наоборот, являются составной частью сценарного замысла. Стали моментально возникать всевозможные идеи. В процессе поиска замысла оказалось, что именно квадраты помогают всему действию. Появился эпизод шахматной баталии, где влетающие на площадь с песней дети с баночками разноцветных красок в руках, разрисовав каждый свой квадратик (заранее размеченный контурами), разбегаются, и перед участниками и гостями праздника открывается разноцветное панно - мозаичная карта нашей страны с текстом приветствия всех участников праздника. Квадраты были использованы постановщиком и как разметка (на некоторых были нарисованы незаметные зрителю номера) для массовых перестроений и мизансцен.

В течение последующих дней жители Истры ходили любоваться разрисованной центральной площадью, грустя, когда дождь смывал краски. Так рождаются неординарные замыслы.

В сценарные игры входит и упражнение - сценарная эстафета, суть которого заключается в том, что участникам дается тема, направление основного действия, жанр и т.д. И они поочередно, передавая друг другу нить рассказа, поддерживая и подхватывая вырисовывающуюся нить сюжета, выстраивают событийный ряд сценария. Это упражнение развивает драматургическую логику, фантазию и воображение. Ход эстафеты курирует преподаватель, останавливая и поправляя участников в тех моментах, когда ход повествования уходит от сквозного драматургического действия.

Особо следует подчеркнуть: для того, чтобы подобранный материал был стройным произведением, *важно отработать "мостики"* от одного эпизода к другому. Удачный стык, или "мостик", создает ощущение целостности двух совершенно разных элементов - песни и кинокадра, музыки и романтического фрагмента, сливает воедино художественную иллюстрацию и документальное выступление. В результате этого происходит творческая работа по осмыслению возможной логики расположения фактов, где иногда соединяются диаметрально противоположные вещи.

Активным методом формирования творческой личности сценариста является *творческий дневник*. Это его своеобразная личная летопись, его сценарная копилка, фиксирующая динамику его профессионального становления.

Указанные упражнения не исчерпывают методики развития сценарного творчества. Есть еще целая группа упражнений на развитие внимания, на творческое самочувствие, творческую смелость и т.д., некоторые из них носят характер аутогенной тренировки.

Итак, в процессе развития умений и навыков сценарного мастерства будущего специалиста культурно-досуговой деятельности решаются следующие *художественно-творческие задачи*:

- раскрепощение творческой природы будущего специалиста;
- развитие общих художественно-творческих способностей: воображение, фантазия, творческая наблюдательность;
- формирование общих художественных способностей и специфического сценарно-режиссерского, понятийно-драматургического мышления;
- развитие умений и навыков, необходимых для полноценной сценарной деятельности при создании культурно-досуговых программ.

Раздел 3. Формы культурно-досуговой деятельности.

Тема 3.1. Классификация традиционных форм культурно-досуговой, воспитательной работы с детьми и подростками.

К содержанию

Тема 3.2. Статичные формы (представления).

Тема 3.3. Созидание - гуляние как особый тип форм работы.

Тема 3.4. Формы культурно-досуговой работы типа «путешествие».

Тема 3.1. Классификация традиционных форм досуговой работы.

Любую форму досуговой, культурно-воспитательной работы, согласно Е.В. Титовой, можно отнести к одной из следующих трёх больших групп: **мероприятия, дела, игры**. Первые и вторые, по её мнению, различаются по субъекту организации деятельности (взрослые или дети). Так, **мероприятия** - это события, занятия, ситуации в коллективе, организуемые педагогами или ещё кем-либо для воспитанников с целью, непосредственного воспитательного воздействия на них, а **дела** - общая работа, важные события, осуществляемые и организуемые членами коллектива на пользу и радость кому-либо, в том числе и самим себе.

Предложение рассматривать в качестве особой формы воспитательной работы игру также не вызывает возражений. Действительно, целый ряд форм имеет признаки игры (воображаемая ситуация, роли, правила). Например, ярмарка, ситуационно-ролевая игра, вечер общения в импровизированном кафе, игра-путешествие, парад (шествие), продуктивная инновационная игра немыслимы без игровых атрибутов.

Опираясь на подход к классификации форм совместной деятельности Л.И. Уманского, С.Д. Поляков выдвигает в качестве основания для их типологии характер взаимосвязи субъектов действия. Он предлагает различать следующие типы форм воспитательной работы: «защита», «эстафета», «бой», «хеппинг».

«**Защита**» - каждая группа (или школьник) выступает, действует сама по себе, а объединяет участников только общая тема.

«**Эстафета**» - совместная деятельность группы школьников (или отдельных участников), совершаемая в последовательности, определяемой сюжетом, сценарием, правилом.

«**Бой**» - соревнование между группами (отдельными школьниками), с использованием, например, взаимообмена заданиями (классический пример – КВН).

«**Хеппинг**» - одновременное взаимозависимое действие школьников или групп без зрителей. Примеры: карнавал, инсценировка, всеобщая ролевая игра.

Основываясь на традициях костромской научно-методической психолого-педагогической школы (Л.И.Уманский, С.П.Афанасьев и др.), мы предлагаем в качестве основания для типологии, использовать **способы передвижения участников**. В этом случае мы можем выделить три основных типа форм досуговой, воспитательной работы: «статичные», «статично-динамичные», «динамико-статичные». Источники возникновения того или иного типа форм совместной деятельности и времяпрепровождения следует искать в истории. Источником возникновения форм досуговой деятельности и жизнедеятельности можно считать крестьянские сообщества. «Свои сообщества крестьяне называли «миром» или «обществом», - пишет М.М. Громыко, - Семья и община служили организующим началом во многих явлениях духовной жизни крестьян. Семья не только воспитывала детей и вела совместное хозяйство, будучи первичным производственным коллективом. Она была носителем глубоких традиций, связывающих человека с окружающим его миром, хранительницей коллективного опыта. По православным понятиям семья являлась малой церковью...».

Община также объединяла функции производственного коллектива, соседской, религиозной общности (частично или полностью совпадая с приходской общиной), административной единицы.

Весьма интересной представляется мысль С.П. Афанасьева о возможности использования зоологической модели оформления типологии: тип – класс – род – семейство – вид – подвид. Близкие идеи мы встретили у Е.В. Титовой. При таком подходе мы можем получить следующую картину. В качестве типов форм могут выступить

К содержанию

указанные выше «статичные» (представление), «статично-динамичные» (созидание-гуляние), «динамико-статичные» (путешествие). Анализ содержания и структуры взаимодействия форм, входящих в каждый из типов, позволяет вычлениить несколько классов.

Так, в типе «*представление*» выделяются три класса:

- 1) представления-демонстрации (спектакль, концерт, просмотр, конкурсная программа-представление, торжественное собрание);
- 2) представления-ритуалы (линейка, посвящение в ...);
- 3) представления-коммуникации (митинг, дискуссия, лекция, фронтальная беседа, диспут).

Если для примера мы возьмем такой род форм работы, как «конкурсная программа представление», то, опираясь на работы С.П. Афанасьева, сможем назвать в качестве «семейств форм воспитательной работы с детским объединением» познавательно-интеллектуальные игры-представления и творческие конкурсы-представления, спортивные соревнования-представления.

Родовое понятие «дискуссия», по Мнению М.В. Кларина, включает в себя следующие семейства: «круглый стол», «заседание экспертной группы», «форум», «симпозиум», «дебаты», «судебное заседание». Кроме того, к «дискуссиям» можно отнести такое семейство форм воспитательной работы, как «собрание коллектива».

Тип «*созидание - гуляние*» может быть разделен на три класса:

- 1) развлечение-демонстрация (ярмарка, представление в кругу, танцевальная программа);
- 2) совместное созидание (трудовая акция, подготовка к представлению, подготовка выставки);
- 3) развлечение-коммуникация (продуктивная игра, ситуационно-ролевая игра, вечер общения).

В типе «*путешествия*» мы обнаружили также три класса:

- 1) путешествие – демонстрация (игра - путешествие, парад - шествие);
- 2) путешествие – развлечение (поход, прогулка);
- 3) путешествие – исследование (экскурсия, экспедиция).

Предложенная нами классификация форм воспитательной работы не является бесспорной, однако она определяет как источник форм коллективной деятельности детей основные коллективные занятия сельской общины: совместный труд в помощь соседям, совместное развлечение, молитву, сход, путешествие. Как видно из вышеизложенного, мероприятия (дела) могут включать одну или две формы.

Тема 3.2. Статичные формы (представления).

К ним относятся: линейка, митинг, КВН, концерт, спектакль, лекция, фронтальная беседа, диспут, дискуссия, просмотр кино-, видео-, телефильма. Все эти формы объединяет то, что организация пространства в них предполагает ярко выраженный центр внимания (сцена, трибуна, спортивная площадка и т.п.), характер действий участников определяется наличием выступающих и зрителей, даже если в ходе действия происходит обмен этими функциями. Среди основных методов, определяющих конструкцию данных форм, - «демонстрация», «ритуал» и «диалог» (беседа).

М.М. Громько называет несколько имеющих дохристианское происхождение ритуалов-молитв, являющихся важной формой организации жизнедеятельности крестьянского мира: «празднование на зеленях» - молебен, который служили при появлении первых всходов, «массовые богослужения перед посевом, при первом выгоне скота, во время летней засухи, градобития, пожаров, падежа скота». Одной из важнейших форм жизнедеятельности крестьянской общины, по мнению автора монографии, была мирская сходка. На мирских сходках крестьяне обсуждали важнейшие вопросы своей жизни: распределение и перераспределение наделов между собой, разбирали конфликты, в том числе и внутрисемейные, организации общественных работ (рытье каналов для

К содержанию

осушения полей и лугов, строительство мостов, дорог, огораживание полей), сроки и приёмы некоторых хозяйственных работ и совместных дел (сенокос, выпас, рыбная ловля и другое), принимали решения о строительстве школ, библиотек и церквей.

«Разумеется, - пишет М.М. Громыко, - решение этих вопросов на мирских сходках происходило не всегда гладко, много спорили, шумели». В своих рассуждениях мы далеки от того, чтобы ограничивать историю возникновения «статических» форм воспитательной работы. Так, к примеру, кроме ритуала молитвы и схода базовыми формами жизнедеятельности могут быть названы «встречи-сборища». В подтверждение приведём отрывок из книги «Мир русской деревни». «...Повсеместно были распространены встречи крестьян среднего и старшего возраста, собиравшихся для бесед о текущих хозяйственных делах, новостях. Сборища возникали стихийно или по приглашению, хозяина какой-либо избы, а иногда в постоянном месте, куда было принято ходить в определенные часы. На таких беседах увязывались сроки сельскохозяйственных работ, шел обмен опытом, вырабатывалось общее мнение о политических, социальных местных новостях, возникали разговоры про старину... Серьезное обсуждение прерывалось остротами, поговорками: здесь же звучало множество быличек, сказок, воспоминаний...».

Характерной чертой представлений, как уже говорилось, является ярко выраженный центр внимания. Остановимся на происхождении этого явления. В работе Т.А. Пигиловой «Русский дом» указывается на сакральное значение стола в жилище русского крестьянина. «Стол – это жертвенник, - пишет она. - Приготовление и поедание пищи - жертва, и люди сначала благодарили творца за то, что они имели, потом уж только принимали пищу. Это ритуал. За столом решались многие проблемы. И сейчас, когда в дом приходят люди с важным, нужным разговором, сначала сажают их за стол, угощают чаем, а затем решают проблемы...»

Дадим краткую характеристику формам, возникшим из деревенского схода и молитвы, сборища-встречи.

1. **Линейка** (*торжественная церемония*) *ритуальное представление, предполагающее построение участников в шеренгах на какой-либо площадке.* Функции субъектов взаимодействия следующие:

- ведущий линейки (находится в центре внимания);
- выступающие (с монологами или короткими представлениями выходят в центр внимания);
- зрители;
- исполнители ритуальных действий.

Содержанием взаимодействия является формирование эмоционально-ценностного отношения и получение какой-либо информации. Важным представляется замечание С.П. Афанасьева о том, что происхождение линейки связано с построением войск. «В древних армиях перед сражением и после них было принято выстраивать войска и обращаться к ним с призывным или благодарственным словом, так и в древней школе (где обучались практически только мальчики – будущие воины) учеников время от времени выводили на общее построение для поздравлений, для молитв и экзекуций». До сих пор в армии сохранились такие формы, как утренний осмотр, утренний развод, развод наряда для несения службы, представляющие собой общие построения.

В работе «Первый звонок» С.П.Афанасьев подчеркивает первостепенную *роль ритуалов при проведении линейки*. Он напоминает десять достаточно известных ритуалов (подъем государственного флага, исполнение гимна, вынос знамени и штандартов, переключка, награждение, клятва, присяга, ритуальное приветствие, возложение цветов) и более десятка новых (вручение верительных грамот, символов, амулетов, ритуал «обращения к Повелителю Пятерок», ритуал «изгнания двоек», ритуал «втирания бальзама усердия» и другие).

Большой опыт использования ритуалов был накоплен в пионерской, комсомольской организациях. Основные условия его проведения следующие: ритуал

К содержанию

должен обязательно быть в центре внимания или доступным для наблюдения всеми участниками. Весьма показателен ритуал выноса знамени. Как правило, он предусматривает движение ритуальной группы по всему периметру строя и остановку в центре. Здесь могли происходить передача знамени, смена почетного караула и т.п. Затем, после окончания церемонии, ритуальная группа уже могла не обходить строй, чтобы избежать, однообразия.

2. Спектакль - *представление, предполагающее демонстрацию выступающими для зрителей целостного театрального действия.* Как справедливо указал С.П. Афанасьев, уже много столетий, существует такая форма, как «рождественский спектакль»: «в стародавние года на Рождество актеры-профессионалы и актеры-любители играли сцены из жизни Христа».

Разновидностями спектакля являются *устный журнал (газета), выступление агитбригады*, т.е. демонстрация какой-либо информации (актуальных проблем) в художественной форме. Спектакль предполагает реализацию участниками таких функций, как актеры (выступающие) и зрители. В самом театральном сценарии (пьесе) заложено развитие сюжета: завязка, восхождение, кульминация, развязка. Поэтому педагогу-организатору следует учитывать, заложенный пьесой эмоционально-содержательный алгоритм;

3. Концерт - публичное исполнение музыкальных произведений, возможно в сочетании с хореографией, декламацией и другими номерами. Другими словами, концерт – это *представление предполагающее демонстрацию выступающими зрителям художественных номеров (танец, песня, театральная миниатюра и др.).*

Несмотря на широкую известность концерта как формы воспитательной работы, позволим себе обратить внимание на такую деталь, как ритм совместного действия. Если в спектакле он диктуется замыслом автора пьесы, то сложность концерта как раз и состоит в том, чтобы разные номера выстроить в последовательные части: завязка, развитие, кульминация, развязка и финал. Устроители шоу-программ часто используют для их завершения финальную песню, которую поют все участники по строчке или куплету.

4. Просмотр кино-, видео, телефильма, спектакля - *представление, в ходе которого участникам демонстрируется зрелище, подготовленное профессионалами.* В данной форме присутствует две функции субъектов взаимодействия – зритель и организатор просмотра. Мы различили просмотр концерта (спектакля, фильма и т.п.), подготовленного кем-либо, и спектакль (концерт), где выступают сами воспитанники. Основанием для такого разделения являются признаки формы воспитательной работы. Также, по нашему мнению, необходимо отличать от концерта и спектакля такую форму совместной организации деятельности, какой является подготовка к представлению.

5. Представление-соревнование (*конкурсная программа на сцене или на площадке*) – *представление, предполагающее демонстрацию зрителям соревнования между участниками в чем-либо.* В российской деревне, по свидетельству источников, использованных М.М. Громыко, соревнование происходило в конной езде, кулачном бою, различных играх с мячом и т.п.

Разновидности: конкурсная программа на сцене или спортивные игры на площадке. Эта форма является достаточно популярной. Вспомнить хотя бы КВН, рыцарский турнир (демонстративное соревнование в искусстве владения игровым оружием, соревнование фехтовальщиков, проходящее в антураже средневекового турнира благородных рыцарей), познавательную-интеллектуальную игру, спортивные командные игры.

Спортивные игры могут быть как традиционными, так и шутивными – «Дворницкие баталии», «Велородео», «Ботлбол».

6. Лекция (публичное выступление) *представление, демонстрирующее в виде монолога совокупность взглядов по какому-либо вопросу.*

Анализируя правила устного выступления, И.М. Юсупов называет принципы, лежащие в основе речевого воздействия на сознание: доступность информации,

К содержанию

аргументированность доводов, интенсивность, ассоциативность, наглядность, экспрессивность, ясность выражений.

7. Фронтальная беседа – специально организованный диалог, в ходе которого ведущий руководит обменом мнениями по какому-либо вопросу (проблеме) («Встреча с интересным человеком», «Орлянский огонек»).

Фронтальная беседа может быть организована с использованием игры. Например, урок («Урок творчества», «Урок добра», «Урок фантазии» и т.п.), имитирующий школьное занятие. Ведущий приобретает роль учителя, остальные участники - учеников, а правила такой игры соответствуют правилам обычного школьного урока.

8. Митинг – собрание для обсуждения каких-либо значимых вопросов, предполагающее демонстрацию взглядов в виде устных монологических выступлений отдельных ораторов. Торжественное собрание, описанное С.П. Афанасьевым, по сути своей близко к митингу, отличаясь от последнего характером действия и тем, что оно проводится, как правило, в зрительном зале .

9. Диспут - специально организованное представление, в ходе которого происходит демонстративное столкновение мнений по какому-либо вопросу (проблеме).

10. Дискуссия (в том числе совещание, планерка, собрание коллектива) – специально организованный обмен мнениями по какому-либо вопросу (проблеме) для получения информационного продукта в виде решения. М.В. Кларин предлагает различать следующие разновидности дискуссии: «круглый стол», «заседание экспертной группы», «форум», «симпозиум», «дебаты», «судебное заседание».

Общеизвестно, что эффективность дискуссии зависит от соблюдения участниками определенных правил. Вот что пишет о правилах поведения на деревенской сходке М.М. Громько: «Словесные оскорбления, произнесённые на сходке, считались позорящими. Оскорбленный должен был непременно искать удовлетворения, иначе все будут над ним смеяться. Он требовал доказательств. Если оскорбитель представлял удовлетворяющие сход доказательства, оскорбленный не имел права мстить. При попытке наброситься на оскорбителя его останавливали. Если же доказательства признавались тёмными, т.е. не убеждали сходку, то оскорбленный имел право бить клеветника на людях – никто за него не заступался. Драки на сходках были запрещены обычаем. Крестьянское общественное мнение считало уместным драку на базаре или в кабаке».

11. Защита проектов – представление, в ходе которого участники или группы демонстрируют какие-либо проекты. Достаточно популярной является такая разновидность этой формы, как «Защита фантастических проектов». Функции участников взаимодействия: ведущий зритель- коммуникатор, демонстратор. защите проектов обязательно предшествует такая форма, как подготовка к представлению – придумывание, разработка и оформление проекта.

Тема 3.3. Созидание-гуляние как особый тип форм работы.

Второй тип досуговой воспитательной работы с коллективом мы назвали **статистически-динамическим**, или «созидание-гуляние». Такое двойное название связано с этнокультурным аналогом форм коллективной (сборной) жизнедеятельности русской общины - совместный труд в помощь соседям: «помочи» и совместное гуляние после «сделанного дела».

Обратимся к работе «Мир русской деревни». «Обычай помочей - приглашение знакомых людей для помощи в срочных работах, с которыми семья не успевает справиться самостоятельно». Помочи могли быть проявлением благотворительности общины по отношению к людям, попавшим в трудную жизненную ситуацию (пожар, смерть кормильца, уход работника в рекруты и т.д.), а могли быть элементом взаимопомощи и совместного труда. К последним относятся «дожинки» - совместное завершение жатвы, «навозница» - совместный вывоз навоза, «вздымки» - строительство избы «всем миром», «капустки» - совместная с соседями и знакомыми заготовка квашеной

К содержанию

капусты. «Благодаря взаимопомощи многие трудные дела превращались в праздник», пишет М.М.Громько.

По всей вероятности, в данной форме жизнедеятельности - «коллективная работа-гуляние» - отражаются особенности мироощущения наших предков. «Мужчины и женщины, в особенности девушки, на сенокос убирали себя в самое хорошее одеяние, как на самый торжественный праздник, в то время как на уборку хлеба надевали самое худшее. Причину этого различия современник видел в том, что на сенокосе собирались в один стан, а на жатве каждая семья работала отдельно». Анализ выше цитируемой работы дает возможность назвать разновидности «помочей-гуляния»: молодежные посиделки (с работой или без), братчина - «совместная трапеза полноправных членов однодервенской общины», хоровод («Березка», «Колосок», «Русалка» и т.п.). «Летом – улица, или хоровод в широком смысле этого понятия, то есть весь комплекс молодежных развлечений под открытым небом, а зимой посиделки».

Вышеназванные явления в результате исторической трансформации дали следующие формы воспитательной работы с детским объединением: ярмарка (народное гуляние), субботник (трудовая акция), изготовление выставки, газеты, подготовка к представлению, представление в кругу ситуационно-ролевая игра, вечер общения в импровизированном кафе, продуктивная игра.

Проанализируем названные формы. Характерной чертой форм этого типа является то, что они не предусматривают одного центра внимания. Центры внимания разбросаны по площадке, что позволяет каждому участнику выбирать себе занятие по вкусу, либо центр внимания перемещается согласно алгоритму данной формы.

1. Ярмарка (народное гуляние) - развернутое на определенной площадке совместное развлечение, предполагающее вовлечение участников в различные аттракционы.

Исходя из определенного нами признака формы, обозначим черты (процедуры, акты и ситуации), Присущие ярмарке-гулянию. *Во-первых*, это свободное движение участников по всему пространству, где расположены площадки - аттракционы. За участие в аттракционах выдаются жетоны, которые можно обменять на что-либо вкусное или полезное. Этим обычно обеспечивается вовлечение в аттракционы. Существует возможность развернуть целую экономическую игру. Известны случаи, когда в самом начале и финале ярмарки жетоны обменивались на настоящие деньги.

Во-вторых, следует определить специфику аттракциона как специфического конкурса, не требующего особых умений, длительного времени на выполнение задания.

В-третьих, ярмарка обычно начинается общим сбором, где объясняются правила игры, могут быть названы призы, которые ждут участника, набравшего наибольшее число жетонов.

В-четвертых, финал ярмарки может проходить в виде аукциона-распродажи, где участники смогут использовать оставшиеся у них жетоны, приобретая памятные призы и сувениры.

Алгоритм проведения ярмарки включает в себя:

- общий сбор, который может сопровождаться линейкой, карнавальным шествием;
- свободное движение участников по пространству;
- свободный выбор аттракциона и участие в нем;
- финальный сбор, с аукционом или без него.

2. Представление в круге – ритуальное развлечение, которое разворачивается вокруг какого-либо предмета (новогодняя елка, пионерский костер и т.п.), предполагающее перемещение участников по кругу. Представление в круге происходит, по нашему мнению, из хоровода. Вот несколько выдержек из книги М.М. Громько, подтверждающих это:

«В самый день праздника молодежь... шла в лес «завивать венки»; на лесной поляне собирались парни и девушки из нескольких соседних деревень: водили хороводы,

К содержанию

играли в игры («горелки», «столбики»)… празднование на лесной поляне включало элементы: костер, приготовление определенного набора блюд, завивание венков…»

Большое оживление в Троицкий хоровод вносил обычай исполнения роли березки одною из девушек. Сначала готовили настоящее деревце: срубали березку с двумя вершинами, свивали их венком и на образовавшуюся «голову» надевали кокошник или платок. Две ветки отводили в качестве рук и надевали кофту, юбку, фартук. Наряд завершался лентами, бусами и полевыми цветами. Под юбку наряженной березки подбегала девочка 10-12 лет «пошустрее», с репутацией хорошей плясуньи».

3. Танцевальная программа (дискотека) – *специально организованное на одной площадке развлечение, предполагающее танцы.* Существует разновидность танцевальной программы с элементами соревнования – так называемый «Стартинейджер».

4. Вечер общения в импровизационном кафе – *специально организованное на одной площадке развлечение, имитирующее застолье.* Разновидности данной формы: «вечеринка», «посиделки», «салон», «клуб», «прием», «ассамблея». Данная форма предполагает такие атрибуты кафе, как столики, приглушенное освещение, угощение и т.д. Возможны «посиделки и без угощения» - «Алфавитные концовки», «Блокнот интерпретатора». Очевидно, что прообразом вечера общения в импровизированном кафе являются братчина и молодежные посиделки. Вот, что пишет М.М. Громько: «Возрастной состав посиделок различается в зависимости от местной традиции. Нижняя его граница определялась наличием или отсутствием самостоятельных посиделок подростков. В самой общей форме можно сказать, что он совпадал с составом хоровода: определенный возрастной рубеж, признаваемый в этом районе, как достаточный для приобретения качеств жениха или невесты, открывал для юного крестьянина и двери посиделок…».

5. Субботник (трудовая акция) – *ограниченная по месту и времени специально организованная предметно-практическая трудовая деятельность детей.* Только «субботник» не является научным, только он результат культурно-исторического процесса, поэтому его используют вполне, на наш взгляд, допустимо. О себе субботник может предполагать и, однако, возможно превратить уборку территории, закрепленной за коллективом младших школьников, в секретную миссию по задержанию диверсантов – фантиков. Интересным представляется описанное С.П. Афанасьевым и С.В. Коморин отрядное дело «Бунт», сочетающее в себе митинг и трудовую акцию.

6. Подготовка выставки (*газеты, книги, летописи и т.д.*) – *специально организованная деятельность по созданию экспонатов или информационного продукта для последующей демонстрации кому-либо.* В процессе взаимодействия функции участников рельефно выражены, так как в основе данной формы лежит предметно-практическая деятельность. При изготовлении выставки необходимы те, кто организует совместное и индивидуальное творчество, и те, кто непосредственно выполняет задания. С точки зрения организации пространства и времени видно, что эта форма является дискретной. В воспитательных целях изготовление выставки, газеты, летописи и т.д. может использоваться для приобретения детьми опыта деятельности, формирование эмоционально-ценностных отношений, а также для отдыха.

7. Подготовка к представлению – *специально организованная совместная деятельность по придумыванию, разработке и реализации замысла какого-либо концерта, спектакля и т.п.* Возможно выделение каждого этапа, как отдельной формы работы: придумывание (разновидности: «мозговой штурм», «принудительное ассоциирование», «классификация» и т.п.), реализация замысла (репетиция). Как правило, данная форма рассматривается как первая часть представления.

8. Ситуационно-ролевая игра как форма воспитательной работы - *это специально организованное соревнование в решении задач взаимодействия и в имитации предметных действий участников, исполняющих строго заданные роли в условиях вымышленной ситуации, и регламентированное правилами игры.* В наших работах представлены

К содержанию

разновидности ситуационно-ролевой игры: малая игра (МИГ), большая ролевая игра (БРИГ), игра-эпопея. Как показывает наш опыт практического использования и эмпирического изучения ситуационно-ролевой игры, последняя характеризуется тем, что, во-первых, участники деятельности выполняют *функции игроков* (в малой игре их от 13 до 20, оптимально - 15, в большой игре - от 30 до 300 и более, в игре - эпопея - от 100 до 700), *организаторов*, чаще называемых «мастерами игры», *функция зрителей* для данной формы не предусмотрена. С помощью ситуационно-ролевой игры можно развивать коммуникативные способности, способствовать самопознанию и самоопределению участников как субъектов взаимодействия, стимулировать интерес к познавательной деятельности в таких сферах, как история, литература, культурология и др. Время, оптимальное для проведения *малой ситуационно-ролевой игры* (игрового ролевого взаимодействия), - от одного часа до двух, для *большой* - от 12 часов до 3 суток, *игры-эпопеи* одна-две недели. Классический вариант проведения данной формы предполагает ознакомление участников с правилами игры, общей легендой и индивидуальными вводными, непосредственно само игровое ролевое взаимодействие, обмен впечатлениями после игры. Наша собственная опытно - экспериментальная работа свидетельствует, что эффективность использования ситуационно-ролевой игры обеспечивается *следующим алгоритмом*: авансирование, информирование, опробование, индивидуальное ориентирование, инструментирование, игровое ролевое взаимодействие, вербализация игровых ощущений, реконструирование (анализ), рефлексия, упражнение в коммуникации.

Весьма интересно происхождение ситуационно-ролевой игры как формы время препровождения: «(Взятие, снежного городка, увековеченное в известной картине В.И.Сурикова (по непосредственным наблюдениям художника), бытовало преимущественно на Урале и в Сибири. Эта сложная затея, включавшая в равной мере и элементы игры, спектакля и спортивного состязания, предварялась, как и катание с ледяных гор, участием молодежи в строительстве специального сооружения. Одна партия занимала крепость. Другая - шла на приступ. Осаждающие были конными и пешими. Последние лезли на стену, срываясь под хохот зрителей со скользкой ледяной поверхности, а верховые должны были по одному прорваться в ворота. Осажденные метлами, хворостинами, нагайками хлестали лошадь, пугали ее, чтобы заставить отступить обратно... Потом победители шли торжественно по селению...».

9. Продуктивная (инновационная) игра совместная деятельность по созданию информационного продукта (по решению какой – либо практической проблемы), предполагающая обмен мнениями, в том числе и специально организованное их столкновение, демонстрацию промежуточных результатов. Специалисты при характеристике продуктивных игр наделяют их рядом черт:

- наличие сложной задачи, принципиально новой для участников игры;
- разделение участников на небольшие (8-12 человек) группы, которые поэтапно разрабатывают варианты решения поставленной задачи;
- прохождение каждой группой всех процедур (разбор задачи, диагностика ситуации, диагностика и постановка проблем, определение целей, выработка решений, разработка проекта, разработка программы его реализации) в ходе игры с обсуждением результатов работы группы на общей дискуссии после каждой процедуры;
- наличие в каждой группе консультанта, специальным образом организующего работу группы с использованием соответствующих логико-технических, социально – технических и психологических средств.

Как правило, *алгоритм продуктивной игры* предполагает следующие процедуры: общий сбор-старт (постановка проблемы, объяснение правил), работа по группам и общий сбор-финиш (подведение итогов). Поэтому продуктивная игра может считаться

К содержанию

достаточно сложной формой, так как она включает в себя в качестве промежуточной или итоговой процедуры такую форму, как «Защита проектов».

Объединяет все формы статично-динамического типа то, что они разворачиваются на одной площадке без зрителей, процедуры (способы) движения могут быть жестко или не жестко заданы.

Тема 3.4. Формы культурно-досуговой работы типа «путешествие».

Третьим выступает такая разновидность, как «путешествие», или, в нашей интерпретации, **динамико-статичный** тип форм досуговой работы. К этому типу мы относим такие известные формы, как игра-путешествие, экскурсия, поход, парад (карнавальное шествие).

Источником возникновения такой разновидности форм являются путешествия как таковые: выход на охоту, поездка на ярмарку, путешествие на богомолье, на заработки, переселение на новые земли и т.д.

«Пути-дорогами крестьян, уходивших на время из родной деревни для заработков на стороне, пересечена была Россия во всех направлениях. Уходили на близкие, дальние и очень далекие расстояния, с севера на юг и с запада на восток. Уходили, чтобы вернуться в намеченный срок, и приносили с чужих земель не только деньги или купленные вещи, но и множество впечатлений и наблюдений, новых подходов к жизни... В отход отправлялась преимущественно мужская молодежь, даже подростки – до солдатской дружбы. Иногда уходили и девушки: нянками, кухарками в рабочих артелях земляков.

Русский крестьянин не только до Дальнего Востока доходил, осваивал землю в трудных условиях, и в благодатных южных степях разворачивал многоплановое хозяйство, да еще пробивался в сословие казаков.

В деревне Долголаптеве Орловского уезда в первой половине 70-х годов XIX века хлеб в поле побивало градом в течение трех лет подряд. Мир принял решение отправить от себя странников по одному человеку от каждого двора».

Следует отметить, что имитация путешествия давно и прочно вошла в народную культуру. Многие деревенские праздники, по свидетельству М.М. Громыко, сопровождались шествиями. Это «колядки», хороводное передвижение на Троицын день, хождение из дома в дом перед Рождеством и другими праздниками. Вообще, ритуальное шествие является одной из древнейших форм отправления религиозных культов.

Остановимся более подробно на формах воспитательной работы, рожденных из путешествия.

1. Игра – путешествие имеет и другие названия: «маршрутная игра», «игра на преодоление этапов», «игра по станциям», «игра-эстафета». Мы прибегли к определению С.П. Афанасьева, так как он кажется наиболее удачным. Назначение игры – путешествия вариативно: эта форма может использоваться для:

- информирование воспитанников;
- отработки каких-либо умений (организаторских, коммуникативных, решать изобретательские задачи и др.);
- контроля соответствующих знаний, умений и навыков, в этом случае она может проводиться с использованием соревнования между командами-участницами;
- формирования взглядов, отношений или ценностей через «проживание» воспитывающих ситуаций;
- организации коллективного планирования деятельности коллектива.

Игра-путешествие, применяемая как форма организации соревнования, поможет педагогу сделать шаг на пути сплочения коллектива. Вообще, игра-путешествие одна из самых богатых по потенциалу форм.

Рассмотрим набор актов, ситуаций и процедур взаимодействия, характеризующих игру-путешествие. Главное, что отличает игру-путешествие, - это процедура

К содержанию

целенаправленного движения групп участников по определенной схеме, обозначенной в маршрутном листе. Исходя из вариантов организационного воплощения данной процедуры, существует *несколько модификаций игры-эстафеты*. Первая модификация - маршрутный лист четко обозначает *порядок* движения команды и расположение площадок. Вторая - в маршрутном листе площадки только названы, а порядок их прохождения и местоположение не определены. В этом случае места действия разбросаны по определенной территории и задача команды состоит в том, чтобы за ограниченное время найти и пройти как можно больше площадок. Третья модификация - порядок движения известен только проводнику. Возможны варианты по количеству участников в командах: от одного - двух человек до восьмидесяти. Особая процедура - это *передвижение команд*. Участники могут передвигаться перебежками, особенно если в качестве критерия выдвинута быстрота прохождения маршрута. Команды могут двигаться медленно и осторожно (с закрытыми глазами, взявшись за руки или в сумерках на свет фонарика).

Следующая по значимости процедура состоит в *организации деятельности на площадке*. Деятельность на площадке может быть организацией целенаправленного восприятия информации, выполнением задания, спонтанного реагирования на ситуацию. При определении порядка прохождения командой площадок важно помнить, что однотипные, задания и действия быстро утомляют участников. Поэтому часто практикуется чередование площадок, рассчитанных на восприятие информации, с такими, которые бы предусматривали выполнение заданий. Вообще, организаторам игры-путешествия можно посоветовать разработать эмоциональную партитуру деятельности и строго («по нотам») разыграть ее в ходе игры-путешествия. Общую организующую функцию могут выполнять звуковые сигналы, означающие, что действие на площадке закончено и команде следует передвигаться далее по маршруту.

Третья процедура - это *общий сбор участников* игры-путешествия, который проводится дважды. Мы условно назвали процедуру первого сбора - «сбор-старт», а последнего - «сбор-финиш». На сборе-старте участники получают необходимую информацию, включающую в себя легендарное обоснование деятельности и правила игры (в т.ч. способ оценки результатов деятельности команды на площадке). На сборе-финише подводятся итоги, награждаются (если необходимо) победители.

Реализация игры-эстафетой педагогической цели зависит и от того, как участники будут подготовлены к восприятию предстоящей деятельности, а также от того, как будет проведено последствие. Подготовка к восприятию игры-путешествия включает в себя эмоциональный настрой и постановку понятных для школьников задач. Последствие должно создать условия для выхода эмоций (как положительных, так и отрицательных) и, кроме того, содержать подведение итогов для каждого участника игры-путешествия.

Таким образом, *алгоритм проведения игры-путешествия* включает в себя:

1. Подготовка участников к восприятию игры-путешествия.
2. Сбор-старт.
3. Движение команд по маршруту.
4. Участие команд в организуемой на площадках деятельности.
5. Сбор-финиш.
6. Организация последствия.

2. Экскурсия - специально организованное передвижение участников с целью демонстрации им какой-либо экспозиции. А.Е. Сейненский предлагает понимать под экскурсией «форму организации учебно-воспитательного процесса, позволяющего проводить наблюдения и изучение различных предметов и явлений в естественных условиях или в музеях, на выставках и прочее». Автор указывает, что «для успешного проведения экскурсии необходимо составить подробный план, разработать маршрут, сформулировать задания и вопросы для учащихся». А.Е. Сейненский так определяет функции участников экскурсии: с одной стороны - организация наблюдений,

К содержанию

консультирование, сообщение необходимых сведений, с другой самостоятельное наблюдение, ведение обычных и магнитофонных записей, фото и видеосъемки.

Как показывает анализ литературы, наиболее часто упоминаются авторами *учебные, производственные и краеведческие* экскурсии.

Экскурсия может быть шутливо-ироничной. Подобный вариант ее проведения («Закоулочная экскурсия») описан С.П. Афанасьевым и С.В. Комориным.

3. Экспедиция - коллективное путешествие куда-либо, посещение каких-либо объектов с исследовательской целью. Родство экспедиции с экскурсией и походом, несомненно, мы бы даже позволили себе заметить, что экспедиция занимает среднее положение между этими двумя формами. В Российской педагогической энциклопедии экспедиция, кратко характеризуется в статье об экскурсии.

4. Поход – дальняя прогулка или путешествие, специально организованное передвижение на определенное (достаточно протяженное) расстояние, в ходе которого предполагаются остановки (привалы).

Поход как форма воспитательной работы, по мнению Ю.Козлова и В. Яценко, обладает существенным педагогическим потенциалом. Ими называются следующие его составляющие. *Во-первых*, использование похода позволяет осуществлять диагностику личности и коллектива. Совместное путешествие может привести к улучшению межличностных отношений в группе. *Во-вторых*, при определенном педагогическом обеспечении в результате похода происходит расширение кругозора его участников. И, *в-третьих*, в походе создаются благоприятные условия для формирования ценностного отношения к природе и историческому наследию той территории, по пространству которой происходит передвижение группы.

Характерной чертой всех форм воспитательной работы типа «путешествие» является оформление схемы маршрута. В игре-путешествии, как и в походе, схема движения обычно называется маршрутным листом. Однако в первом случае маршрутный лист во многом – атрибут игры.

В походе маршрутный лист необходим, - указывают Ю.Козлов и В. Яценко, - как одно из средств обеспечения безопасного его проведения; как документ группы на маршруте, дающий, в частности, право льготного проезда на железнодорожном транспорте; как отчетный документ, который является основанием для оформления туристских значков и разрядов.

При проведении похода трудно переоценить значение безопасности жизни и здоровья участников путешествия. Безопасность обеспечивается выполнением следующих условий:

- соблюдение всеми участниками похода правил техники безопасности;
- четкая и правильная организация питания;
- грамотная организация движения группы;
- укомплектованность группы необходимым снаряжением (в том числе и медицинской аптечкой) и одеждой, соответствующей сезону.

Большую роль в реализации воспитательных возможностей похода и обеспечении безопасности жизни и здоровья участников играет подготовительная работа. Являясь самостоятельной частью воспитывающей деятельности, она представляет собой совокупность ряда форм и методов. Так, подготовительная работа, направленная на увеличение познавательного эффекта похода, может включать беседу, исследовательские задания, заочное путешествие (по карте предстоящего маршрута). Накануне похода проводятся также инструктаж по технике безопасности, упражнения в выполнении участниками ряда предстоящих действий.

По итогам похода желательно провести беседу-обсуждение итогов похода, просмотр кино (фото) - видеоматериалов, отснятых в ходе путешествия, оформить выставку, альбом и др.

К содержанию

5. Парад (карнавальное шествие) *ритуальное передвижение участников с целью демонстрации внешней красоты костюмов, строя и т.п.* Данная форма в настоящее время используется достаточно редко, хотя долгое время была непременным атрибутом празднования в школе 23 февраля. В лагерях старшеклассников Костромской области карнавальное шествие нередко предваряет собой праздничное гуляние (ярмарку). В этом случае каждое временное объединение изображает делегацию какой-либо экзотической страны. Наиболее выигранно, хотя и несколько комично, выглядят группы, утрированно изображающие индийцев, шотландцев, японцев или китайцев, испанцев, швейцарцев или баварцев, аборигенов Аляски и т.п.

Раздел 4. Дифференцированный подход в организации культурно-досуговых программ.

Тема 4.1. Основные направления и принципы культурно-воспитательной деятельности с детьми и подростками.

Тема 4.2. Особенности работы с семьей.

Тема 4.3. Культурно-досуговая работа с людьми пожилого возраста.

Тема 4.4. Социально-культурная адаптация инвалидов.

Тема 4.5. Особенности работы с молодежной аудиторией.

Тема 4.5.1 Добровольные (волонтерские) объединения молодежи как форма организации социально-культурного досуга.

Тема 4.1. Основные направления и принципы культурно-воспитательной деятельности с детьми и подростками.

Воспитание.

В детском возрасте личность формируется под решающим воздействием воспитания.

Воспитание - процесс систематического и целенаправленного действия на духовное и физическое развитие личности в целях подготовки её к производственной, общественной и культурной деятельности.

Основная цель педагогического процесса - развитие личности. Раскрыть индивидуальные дарования личности и сделать их социально плодотворными.

Воспитание - это также и социальное явление, функция общества по подготовке подрастающего поколения к жизни.

Оно осуществляется социальными институтами: семьей, церковью, школой, учреждениями культуры.

В культурно-воспитательной деятельности с детьми и подростками мы выделяем *четыре основные направления*: познавательная деятельность; воспитательная деятельность; творческая деятельность; реакционная деятельность.

1. Познавательная деятельность является одним из видов воспитывающей деятельности.

Её цель - формирование отношения к познанию, науке, книге, учению. Познавательная деятельность открывает ребёнку окно в мир знаний, мир удивительных открытий. В процессе познавательной деятельности происходит формирование духовной культуры детей.

Необходимы наглядность, яркость, красочность оформления всех форм познавательной деятельности. Можно использовать образы сказочных героев, которые приходят к детям (Мудрец, Волшебник, Сказочник, Незнайка, мудрая книга Энциклопедия и т. д.).

Сказочные рисунки, соответствующая музыка, таинственные знаки и вещи - это особенно характерно в работе для младших школьников, которые в силу своего возраста эмоциональны, динамичны и чувствительны. На первых порах красочные элементы

К содержанию

познавательных дел их привлекают больше, чем само содержание. А потом уже появляется вкус к познанию, к поиску познавательного материала.

Важным условием успешности познавательной деятельности можно назвать и включение каждого ребенка в её осуществление при разнообразии его ролей в этой работе. Ребёнок должен ощутить свою причастность к познавательным делам. И, если на первых порах он чаще выступает в роли слушателя, зрителя, исполнителя, то в дальнейшем он становится участником планирования, обсуждения, организатором.

2. Воспитательная деятельность.

С момента возникновения человеческого общества начинается процесс воспитания.

Воспитание - управление процессом развития и формирования личности через создание для этого благоприятных условий.

Воспитание в широком смысле — овладение всей совокупностью общественного опыта: знаниями, умениями, навыками, способами творческой деятельности, социальными, нравственными и эстетическими отношениями.

Система воспитательной работы - это система взаимосвязанных воспитательных мероприятий, адекватных поставленной цели.

Итоговая цель воспитания - стимулирование саморазвития личности, базовое образование и культура личности, как основа для дальнейшего её развития, помощь личности в жизненном самоуправлении. Формирование базовой культуры личности включает культуру жизненного самоуправления, семейных отношений, культуру общения интеллектуальную, нравственную, художественную, экономическую, экологическую, трудовую и правовую культуру.

Развитие личности.

Современная теория считает, что воспитание состоит не в прямом воздействии, а в социальном взаимодействии педагога и воспитанника. Процесс реализуется через организацию деятельности детей, результат действий педагога выражается в качественных сдвигах в сознании и поведении ребёнка.

По существу, воспитывать - это значит организовать содержательную жизнь и развивающую деятельность детей совместно со взрослыми, где у тех и у других будут свои роли, цели, взаимные отношения.

Особенности воспитательной деятельности в учреждениях культуры состоят в том, что дети более раскованы, свободны в выборе занятий, работа строится на добровольных началах и на интересе детей и подростков. Поэтому детский досуг должен быть занимательным, социально-значимым, духовно богатым. В нем должно сочетаться воспитание с самовоспитанием, отдых с развлечением. Следовательно, **учреждения культуры должны:**

- содействовать развитию интеллектуальных способностей детей;
- формировать моральный облик ребёнка;
- развивать творческие способности личности через систему самостоятельного творчества детей и подростков (кружки и коллективы, студии художественной самостоятельности);
- укреплять физическое здоровье (спортивные секции, соревнования);
- воспитывать патриота - гражданина.

Направления работы учреждений культуры:

- **нравственное воспитание** направлено на формирование нравственной культуры ребенка, на формирование таких качеств как совесть, правдивость, справедливость, вежливость, чуткость, развитие таких способностей как сострадание, любовь. Достичь это можно через нравственное просвещение, создание воспитывающих ситуаций, большое влияние на формирование нравственного облика детей имеют фольклор, мифы, легенды, былины;
- **правовое воспитание** осуществляется через разъяснение законов, правовых норм, а также организацию поведения детей и подростков. В этих целях можно

К содержанию

использовать разнообразные формы работы: детские утренники, беседы, конкурсы, игры, клубы «Подросток и закон» и др.;

- **эстетическое воспитание** - процесс формирования способностей восприятия и понимания прекрасного в искусстве и жизни, выработки эстетических знаний и вкусов, развития задатков и способностей в области искусства. Воспитание эстетического вкуса, приобщение к искусству возможно через массовые формы работы - праздники искусств, конкурсы, музыкальные игры, дни театра, дни музыки, книжные именины, вечера сказок и т.д. Значительное разнообразие в культурную жизнь ребёнка вносят художественные выставки, музыкальные и литературные салоны, театральные гостиные, фольклорные праздники, фестивали искусств. Эстетическое воспитание реализуется и через участие ребят в кружках, студиях, группах художественной самодеятельности;
- **экологическое воспитание** подрастающего поколения очень актуально в современных условиях, это обусловлено грозящей нам экологической катастрофой и варварским отношением к окружающей среде самого человека. В учреждениях культуры экологическое воспитание может вестись по двум направлениям: экологическое просвещение и природоохранная деятельность. Формы работы самые разнообразные: циклы бесед, вечера-конкурсы, праздники, экскурсии, полевые игры, лесная аптека, аукционы книг о природе, ботанические и зоологические эстафеты.

В рамках природоохранной деятельности хорошо себя зарекомендовали такие привлекательные формы как «Зеленый патруль», «Голубой патруль», клубы любителей природы и т. д.

Раскрывая каждое направление воспитательного процесса можно руководствоваться следующей схемой: направление - цель - задачи - средства и методы - формы организации - ожидаемый результат.

3. Творческая деятельность.

Здесь необходимо подчеркнуть значение деятельного художественного творчества в жизни ребёнка.

Самодельное художественное творчество развивает различные творческие способности детей и подростков помогает познать мир изобразительного, музыкального, театрального, циркового искусства, мир народного фольклора.

Формы работы: групповые - это целая сеть кружков и объединений по различным жанрам, а также вечера поэзии, выставки творческих работ, концерты, конкурсы балетных танцев, конкурсы «Утренняя звезда», «Волшебный микрофон», проведение фестивалей искусств.

Рассмотрим работу крупного внешкольного учреждения.

Отдел технического творчества:

1. Компьютерный.
2. Планетарный.
3. Техническое моделирование.
4. Автомобильный.
5. Умелые руки.
6. Студия мультипликации.
7. Радиотехнический.
8. Фотошкола.
9. Судомодельный.
10. Авиамодельный.
11. Начальное моделирование.

Декоративно-прикладного творчества:

1. **Макраме.**
2. Художественная роспись.

К содержанию

3. Мягкая игрушка.
4. Юный парикмахер.
5. Лоскутная радуга.
6. Искусство делать цветы.
7. Народное творчество.
8. Умелые руки.
9. Плетение из бересты.
10. Театральная кукла.

Музыкальный отдел:

Домра, балалайка, баян, аккордеон, гитара, фортепиано, скрипка, саксофон и др.

Отдел художественного воспитания:

1. Театр-студия «Мистерия».
2. Театр-студия «Сказка».
3. Изостудия «Кройка и шитьё».
4. Танцевальная студия «Романтики» и др.

Занятия в кружках для детей определяют их дальнейшую судьбу.

Организация отдыха детей и подростков.

Отдых - это психологическое состояние человека, достигаемое в результате переключения с одного вида занятий на другой.

Участие детей и подростков во внешкольной деятельности как раз и составляет сферу отдыха. Здесь дети переходят от умственных занятий к физическим занятиям, т.е. участвуют в вечерах отдыха, танцевальных вечерах, балах, карнавалах и т. д.

Задача педагогов-организаторов состоит в том, чтобы научить детей и подростков рационально и с пользой проводить свой досуг, культурно отдыхать.

При организации отдыха необходимо учитывать: возрастные особенности детей и подростков, физические возможности, психологические особенности, быструю утомляемость, интересы и запросы детей, время года.

Летний период, зимний период.

В летний период дети проводят большую часть свободного времени на воздухе, в загородных, городских оздоровительных лагерях, на турбазах и т. д.

Широко применяются формы отдыха: походы, экскурсии, прогулки в лес, на речку и т. д. Используются летние виды спорта: плавание, футбол, теннис, бадминтон, лапта, подвижные игры на воздухе и аттракционы.

В зимний период досуговая деятельность переносится в помещение. Это пора активной кружковой и массовой работы.

А в период зимних каникул значительная часть досуговых занятий переносится на воздух. В этот период проводятся соревнования по зимним видам спорта, непродолжительные лыжные прогулки, праздники первого снега, новогодние ёлки, Рождество.

Не прекращается и кружковая работа. На период каникул культурно-досуговыми учреждениями разрабатывается специальный план, многообразный и содержательный.

Тема 4.2. Особенности работы с семьей.

Понятие «семья».

В современной литературе на основе семейно-брачного законодательства и нравственных норм жизни общества **семья** определяется как «малая социальная группа, основанная на любви, брачном союзе и родственных отношениях, объединённая общностью быта и ведением хозяйства, правовыми и нравственными отношениями, рождением и воспитанием детей».

Теодор Драйзер в своём романе «Сестра Керри» писал: «Семейный уют - одно из сокровищ мира; нет на свете ничего столь ласкового, тонкого и столь благоприятствующего воспитанию нравственной силы и справедливости в людях,

К содержанию

привыкших к нему с колыбели». Именно в семье человек получает первые уроки нравственности, адаптируется в окружающем его мире, учится любить, закаляет свой дух, учится трудолюбию и терпению.

Основные направления и формы работы учреждений культуры с семьёй.

Объединяющим началом семьи может стать совместное проведение досуга. Когда-то наши предки собирались вечером за большим столом в семейном кругу, делились друг с другом впечатлениями дня, читали вслух книги и журналы, обсуждали прочитанное, устраивали домашние спектакли, играли в различные игры, танцевали, музицировали, разыгрывали шарады, посещали всей семьёй театры, готовили семейные праздники, и у каждого была на этих праздниках своя роль. Традиция досуга всей семьёй не исчезла и позднее. И в довоенное, и в послевоенное время XX столетия принято было всей семьёй ходить в театр и кино, совершать лыжные прогулки, кататься на коньках, благо городских катков было сколь угодно, ходить в походы.

Сегодня опросы общественного мнения свидетельствуют о том, что 2/3 семей вообще не имеют каких-либо увлечений, что редкая семья умеет увлекательно творчески проводить досуг. Помочь решить эту проблему должны учреждения культуры, в том числе и клубного типа. *Всю деятельность клубных учреждений по работе с семьёй можно разделить на несколько направлений.*

Первое направление - организация учёбы для родителей по освоению ими знаний по психологии и педагогике, что особенно важно сегодня, так как дети становятся всё более сложными, потому что усложняется мир, в котором они живут. Темы могут быть самыми разными, в зависимости от интересов и запросов аудитории:

- Особенности современной семьи.
- Психологический климат семьи.
- Материнская (отцовская) школа воспитания.
- Молодая семья: специфика и проблемы.
- Мудрые заповеди народной педагогики.
- Развивающие игры и т. д. и т. п.

Формы проведения занятий должны быть разнообразными, с использованием видеоматериалов: лекции, беседы, консультации, ролевые игры, тренинги, дискуссии, тематические программы, турниры знатоков семьи и т. д.

Второе направление работы с семьёй - включение в совместную деятельность детей и взрослых. Это, прежде всего, проведение семейных дней отдыха с использованием таких программ, как «Папа, мама, я - дружная семья», «Папа, мама, я - мастеров семья», «Папа, мама, я спортивная семья», «Бабушки и внуки», «Мы праздник сделаем сами» и т.п. Здесь уместно будет проведение смотров семейных художественных коллективов, выставок семейного творчества, привлечение семей к участию в народных праздниках, гуляниях, карнавалах, походах выходного дня, экскурсиях. Одной из самых действенных форм работы в этом направлении являются и семейные клубы: игровые коммуникативные, туристические, спортивные, педагогической творческой и иной направленности.

Ещё одним направлением работы с семьёй может стать пропаганда ценностей семейной жизни. В этой связи уместно проведение семейно-бытовых обрядов: помолвки, свадебный обряд бабьих каш, чествование золотых и серебряных юбиляров, окликание молодых (ситцевая свадьба) и т. п. Основным поводом для работы с семьёй является Международный день семьи, отмечаемый 15 мая и День матери, отмечаемый в последнее воскресенье ноября. В центре внимания досуговых программ посвященных этим дням, должны быть: молодая семья, многодетная семья, солдатские матери, матери детей-инвалидов, одинокие матери. В рамках проведения этих дней могут состояться фестивали и выставки семейного творчества, круглые столы по проблемам семьи, семейные балы, карнавалы, вечера отдыха, тематические программы, концерты, конкурсные программы.

К содержанию

Таков далеко не полный перечень направлений и форм работы с семьёй. **Каждое** учреждение, исходя из своих особенностей и интересов своей аудитории, может строить работу разнообразно и с пользой для дела **строительства** настоящей семьи.

Тема 4.3. Культурно-досуговая работа с людьми пожилого возраста

Основные направления социальной адаптации людей пожилого возраста.

Организация социальной защиты и оказание социальной помощи пожилым людям осуществляется органами социальной защиты и попечительства на основании Федеральных законов «О ветеранах», «О социальном обслуживании граждан пожилого возраста инвалидов», а так же на основании региональных целевых программ «Старшее поколение», разработанных в различных регионах России. Опираясь на эти документы местные власти осуществляют различные виды социальной помощи неработающим пенсионерам, устанавливают льготы по оплате жилья и коммунальных услуг. Кроме того, в последнее время в Российской Федерации получили распространение территориальные центры социального обслуживания пенсионеров. Создаются такие центры с различными вариантами структурных подразделений, с широким спектром услуг, с учётом специфики, возможности и потребности каждого региона.

В центр социального обеспечения может входить несколько отделений. Отделение дневного пребывания, где для малообеспеченных пенсионеров организуется двух-трёхразовое питание, медицинское и культурное обслуживание. Отделение временного пребывания осуществляет лечебно-оздоровительную реабилитационную работу, бытовое и культурное обслуживание, организует питание в условиях круглосуточного содержания нуждающихся пенсионеров. Отделение социальной помощи на дому оказывает постоянное или временное обслуживание пенсионеров, которые в этом нуждаются на платной или бесплатной основе.

Для сельских пенсионеров, проживающих в отдалённых малонаселённых деревнях, при центральных районных больницах создаются палаты сестринского ухода. По желанию пожилых людей, их помещают в такие палаты на холодное время года, где обеспечивают трёхразовым питанием и медицинским обслуживанием. Оплата проживания, питания и прочих услуг осуществляется за счёт пенсий, получаемых клиентами таких палат.

Но решить все проблемы социальной адаптации пожилых людей только развитием системы социальной помощи и социального попечительства невозможно. Многие люди, достигшие «третьего» возраста, нуждаются не столько в этой помощи, сколько в общении, в реализации своих нерастроченных потенций, творческих возможностей. Десятилетиями, взрослея, человек накапливает в себе знания, умения, приобретает опыт, заботиться о других, и вдруг ему предлагают «просто отдохнуть». Такая позиция общества абсолютно неразумна ни в социально-экономическом, ни в иных аспектах. Необходимо использовать *активные формы социальной адаптации людей старшего возраста*. Пути здесь могут быть самые разные.

Первый путь - это освоение людьми пожилого возраста новых профессий. В последние годы пенсионеры довольно успешно занимались сетевым маркетингом, освоили роли уличных продавцов, работают в качестве кондукторов городского транспорта, устраиваются домработницами и нянями в обеспеченные семьи. Одним из самых распространённых занятий пожилых людей является работа на приусадебных участках. При этом они иногда проявляют чудеса творчества и изобретательности.

Второй путь - включение пожилых людей в общественную работу. В советское время эта работа осуществлялась через партийные организации по месту жительства и Советы ветеранов. Люди пенсионного возраста навещали своих товарищей на дому, брали шефство над трудными подростками и неблагополучными семьями, следили за порядком и чистотой во дворах и подъездах, вели на общественных началах кружки для детей в красных уголках и в школах. В настоящее время эта система во многом разрушена.

К содержанию

Однако и сегодня через Советы ветеранов пожилые люди ведут работу по отстаиванию прав и привилегий ветеранов войны и труда, заботятся о престарелых одиноких людях, нуждающихся в помощи.

Многие пожилые люди участвуют в деле милосердия и благотворительности. Мировая практика показывает, что существование и успешное функционирование системы благотворительности во многом обязаны участию людей «третьего» возраста, имеющих возможность тратить на это большое количество свободного времени.

И, наконец, *третий путь* социальной адаптации людей пожилого возраста через активные формы - включение их в культурно-досуговую деятельность. Создать условия для такой деятельности является задачей библиотек, центров социальной работы, клубных учреждений. ***Работа эта имеет несколько направлений.***

Первое направление - включение пожилых людей в творческую деятельность. Люди этого возраста с удовольствием участвуют в кружках и коллективах самодеятельного художественного творчества: в певческих и музыкальных коллективах, в самодеятельных театрах и студиях, в клубах гармонистов и частушечников. Они занимаются живописью, флористикой, декоративно-прикладным творчеством, учатся шить, вязать, изготавливать мягкую игрушку. Причём, очень часто пожилые люди выступают не только в роли обучаемых, но и обучающихся. Когда-то в селе Бедное Тверской области существовала уникальная техника вышивки - знаменитая ведновская строчка. Почти все женщины села занимались этим промыслом. Ещё в 60-е годы XX столетия многие сельские мастерицы вышивали ведновской строчкой «для души». Шло время, и это уникальное мастерство стало забываться и исчезло бы бесследно. Но старые мастерицы взяли на себя труд обучения технике вышивки молодёжи. Через таких хранительниц народных промыслов и ремёсел постигают секреты калязинского кружева юные жительницы Калязинского района Тверской области, и появилась надежда на возрождение промысла, известного когда-то всей России.

Второе направление работы клубных учреждений с пожилыми людьми - создание условий для коммуникативной деятельности. Если говорить о формах реализации этого вида деятельности, то здесь, несомненно, первое место принадлежит клубным объединениям. Сегодня действует значительное их число, и каждый из клубов имеет свои особенности. Так клуб «Золотая осень», созданный при библиотеке, ориентирован на проведение литературных встреч, литературно-музыкальных и поэтических вечеров. Члены ещё одного клуба пожилых людей «Южанка» большое внимание уделяют делу милосердия, оказывая помощь престарелым людям. Члены клуба «Рябинушка» посещают музеи, выставки, встречаются с людьми творческих профессий.

Самое большое количество клубов пожилых людей создаются при центре социальной работы. Это, во-первых, клуб «Ты помнишь, товарищ», который объединяет ветеранов войны и армии. Это клуб «Ещё не вечер», члены которого общаются за чашкой чая, поют, танцуют, участвуют в конкурсно-игровых программах. Кроме того, в этом клубе одинокие пожилые люди могут найти себе спутника жизни.

Особой популярностью пользуется клуб гармонистов и частушечников, члены которого ведут активную концертную деятельность.

Третье направление работы клуба с этой аудиторией - организация мероприятий просветительской направленности. Здесь уместны такие формы, как лекции, беседы, встречи с деятелями культуры и искусства, специалисты в различных отраслях знаний, журналистами, представителями власти, музыкально-поэтические и литературные программы, экскурсии, тематические вечера и т. п.

И, наконец, в работе с людьми «третьего» возраста необходимо использовать широкий спектр форм работы рекреационной направленности: вечера отдыха, посиделки, концерты, спектакли, конкурсные и игровые программы, танцевальные вечера и т. д.

При организации работы клубных учреждений с пожилыми людьми необходимо учитывать ряд факторов. Это, прежде всего, особенности данной аудитории, её проблемы,

К содержанию

интересы, запросы. Второе, это наличие особых дней в году, о которых нельзя забывать при планировании работы. К ним относятся День воинской славы, День пожилого человека, День инвалидов, так как среди пожилого населения достаточно много людей с ограниченными возможностями; общественно-политические праздники, которые чтутся старшим поколением.

И, наконец, нельзя замыкать общение людей пожилого возраста только в среде себе подобных. Необходимо создавать условия для контактов людей всех поколений, ибо это служит ещё одним звеном объединения нашего общества, которое сегодня необходимо нам всем.

Тема 4.4. Социально-культурная адаптация инвалидов.

Инвалид - лицо, которое имеет нарушение здоровья со стойким расстройством функций организма, обусловленное заболеванием, последствиями травм или дефектами, приводящие к ограниченной жизнедеятельности и вызывающие необходимость его социальной защиты. **Ограничение жизнедеятельности** - это полная или частичная утрата способности или возможности осуществлять самообслуживание, самостоятельно передвигаться, контролировать своё поведение, обучаться и заниматься трудовой деятельностью.

Калеки, слепые, глухие, немые, люди с нарушенной координацией движения, полностью или частично парализованные и т.п., признаются инвалидами в силу очевидных отклонений от нормального физического состояния человека. Инвалидами признаются также лица, которые не имеют внешних отличий от обычных людей, но страдающих заболеваниями, не позволяющими им трудиться в разнообразных сферах, так как это делают здоровые люди. Например, человек, страдающий ишемической болезнью сердца, не способен выполнять тяжёлые физические работы, но умственная деятельность ему вполне по силам.

Все инвалиды по разным основаниям делятся на несколько групп:

- 1) по возрасту: дети-инвалиды, инвалиды-взрослые;
- 2) по происхождению инвалидности: инвалиды с детства, инвалиды войны, инвалиды труда, инвалиды общего заболевания;
- 3) по степени трудоспособности: инвалиды трудоспособные и нетрудоспособные, инвалиды I группы (нетрудоспособные), инвалиды II группы (временно нетрудоспособные или трудоспособные в ограниченных сферах), инвалиды III группы (трудоспособные в щадящих условиях труда);
- 4) по характеру заболевания инвалиды могут относиться к мобильным, маломобильным или неподвижным гражданам.

Социокультурная дифференциация инвалидов.

Дефект - любая утрата психической, физиологической, анатомической структуры или функции, либо их отклонение от нормы.

По типам дефекта:

Умственно отсталые.

Основной источник социокультурных проблем для таких людей - это сниженный по сравнению со среднестатистической нормой уровень интеллекта. Однако существуют возможности уменьшить влияние дефекта при умелой организации отношений таких людей с окружением:

Во-первых, более интенсивное развитие поведенческих навыков, заучивание и использование стереотипов наборов действий.

Во-вторых, с помощью специального тренинга можно развить умственные способности этих людей.

В-третьих, художественная терапия. Овладение даже простейшими навыками образной выразительности - музыкального интонирования, работы с пластической формой и т. п.

К содержанию

Сенсорные дефекты.

К ним относятся слепые, слабослышащие, лица с разного рода речевыми нарушениями, глухие, слабослышащие и т. п. Эти люди обладают нормальным интеллектуальным потенциалом. Их затруднения в отношениях с окружением обусловлены коммуникативными барьерами. В настоящее время имеются разнообразные технические средства, позволяющие в значительной степени компенсировать сенсорные дефекты.

Дефекты опорно-двигательного аппарата.

Люди с таким дефектом ограничены в передвижениях. Их интеллект и сенсорные способности остаются нормальными. Моральная поддержка и одобрение являются значительными элементами социализации таких людей, поскольку при сохранности интеллекта и сенсорных способностей они особенно остро ощущают свой дефект как источник социальной неполноценности.

Органические заболевания.

Инвалидность людей, обусловленная внутренними органическими заболеваниями, в отличие от предыдущих случаев, проявляется в болезненных симптомах, снижения жизненного тонуса, ограничении возможностей активного образа жизни, зависимости от лечения. Это больные люди, нуждающиеся в медицинском наблюдении и уходе, и на время болезни их мысли структурируются вокруг неё. Часто в этих случаях людям свойственно устойчивое ипохондрическое состояние, угнетающе действующее на настроение, как их самих, так и окружающих. Инвалиды такого типа оказываются изолированными от более широкого социокультурного окружения из-за недостатка жизненных сил, болезненных симптомов, становящихся преградой для реализации нормальных видов повседневной социокультурной активности.

Чрезмерное сочувствие и жалость, налагаясь на ипохондрическое настроение больного, будут вызывать резонанс негативных ощущений, и способствовать снижению жизненного тонуса. Наигранный же оптимизм окружающих оказывается для больного слишком резким стимулом, требующим от него повышенной активности, и поэтому вызывает только раздражение и защитную реакцию. Необходимо находить нужную доброжелательную тональность в общении с больным, которая стимулировала бы его к поддержанию внешних контактов и интереса к окружению, но не породила чрезмерных, эмоциональных проявлений.

При построении социокультурной политики необходимо учитывать **возрастные особенности инвалидов:**

- **Дети и подростки** (от рождения до 16 лет) [Согласно Федеральному закону «О социальной защите инвалидов в Российской Федерации» (1995г.) категория «ребёнок-инвалид» устанавливается в возрасте до 16 лет].

Акцент следует делать на особенностях их психики, на природных возможностях адаптации в жизненной среде.

- **Молодёжь** (от 16 до 25 лет).

Может быть использовано стремление испытывать свои силы. Но с другой стороны, затруднения, порождаемые дефектом, могут стать определённым препятствием к достижению желаемой степени самостоятельности в сферах жизнеобеспечения и коммуникации. В этом случае трудности, свойственные этому возрасту усугубляются у инвалидов обострённым ощущением собственной неполноценности.

- **Взрослые.**

К возрастной группе взрослых инвалидов следует отнести людей в возрасте от 26 лет до окончания работоспособного периода (55-60 лет).

- **Пожилые** (после 55-60 лет).

В настоящее время пенсионеры в целом (как возрастная группа) занимают в российском обществе маргинальное социокультурное положение. Предельно ограничен набор социальных ролей и культурных форм активности, доступных пенсионерам.

К содержанию

Чрезвычайно сужены рамки их образа жизни. Всё вышесказанное полностью распространяется на пожилых инвалидов, которые, как правило, лишены осмысленных стимулов к преодолению своего состояния.

В особую группу следует выделить людей, ставших инвалидами при службе в армии, в органах охраны общественного порядка и т. п. Эту группу составляют мужчины молодого и среднего возраста; как правило, для них характерна достаточно высокая оценка своего положения в обществе и сформированы установки на его повышение. При наличии инвалидности у них нередко остаётся ориентация на социальную активность. К тому же у них развиты навыки самоорганизации. Именно из таких инвалидов состоят многочисленные организации бывших военнослужащих, прошедших службу в Афганистане, получивших инвалидность в результате военных действий, в процессе межнациональных столкновений и т. п. С другой стороны, у части таких инвалидов наблюдается чувство разочарования, опустошённости. Эти особенности необходимо принимать во внимание при разработке программ для инвалидов такого типа.

- Низшие слои.

Здесь люди живут в неблагоприятных условиях (теснота, негигиеничность); среди них велико количество необразованных и безработных, а также лиц с отклоняющимся поведением: для них характерна социальная безответственность. Отношение к ним характеризуется большим равнодушием. В этих слоях нередки отказы матерей от детей с врожденными дефектами; предоставление пожилых инвалидов самим себе; отсутствие внимания к негативным последствиям пьянства, наркомании у подростков и взрослых. Культурная компетентность таких инвалидов остаётся весьма низкой.

Значение работы с инвалидами.

Происходящие в современном российском обществе политические, экономические, духовные изменения, вызывающие необходимость переосмысления привычных взглядов и установок, требуют поиска путей оптимизации жизнедеятельности инвалидов и членов их семей в крайне динамичной социальной среде. Инвалиды - одна из наименее социально защищенных групп населения, которая оказалась в таковой ситуации из-за постоянных социальных невротозов, неопределённости, утраты ценностных ориентиров, устоявшихся социальных и поведенческих норм. Поэтому сегодня крайне важно, придерживаясь гуманистического пути преодолевать их инертность, социальную пассивность, выявлять и развивать их творческие способности, удовлетворять духовные потребности, укреплять уверенность в своей общественной значимости.

До недавнего времени сфера досуга не считалась самоценной и самодостаточной сферой социальной и социально-культурной реабилитации инвалидов и их семей.

Возможна развёрнутая прикладная разработка специальных социально-культурных, досуговых реабилитационных технологий, которые помогли бы инвалидам не просто физически существовать, но и активно и полноценно осваивать микро- и макросреду, включаться в различные виды социально-культурной деятельности.

Организации, работающие с инвалидами.

• Общества инвалидов.

Они создаются по инициативе самих инвалидов, как инструменты решения их жизненно важных проблем с привлечением государственных организаций и общественности.

• Специальные учреждения образования и профессиональной подготовки.

Их функции состоят в подготовке инвалидов к полноценному участию в социокультурной жизни.

• Специальные рабочие места.

Для инвалидов различных категорий по закону предусматриваются специальные рабочие места, где их дефекты не являются препятствием для выполнения трудовых функций. Сейчас происходит бесконтрольное сокращение коллектива таких мест.

• Службы социальной помощи.

К содержанию

Эти государственные организации, предназначенные для анализа услуг инвалидам в повседневной жизни (медицинских, бытовых и прочих). Функция - обеспечение относительного, полноценного бытового существования инвалидов.

- Специальные рекреационные (досуговые) службы.

По инициативе обществ инвалидов и государственных организаций образуются художественные, технические, ремесленнические, спортивные самодеятельные объединения инвалидов. Организуются благотворительные мероприятия - спектакли, концерты, вечера отдыха, фестивали и прочие.

- Источники общекультурной информации для инвалидов.

На инвалидов рассчитаны определённые государственные средства массовой информации и учреждения культуры; издательства, выпускающие печатную продукцию для слепых, специальные библиотеки для них, телепередачи с сурдопереводом, телевизионная газета для глухих, периодические издания.

Таким образом, в стране имеются институциональные структуры, специально ориентированные на работу с инвалидами.

Государственные меры, направленные на решение проблем инвалидов:

- Официальные документы.
- Издан ряд указов Президента, относящихся к обеспечению инвалидам равных возможностей доступа к социокультурным благам.
- Распоряжение министерств и ведомств.
- Государственные программы.
- Кампании, связанные с улучшением качества жизни инвалидов.

Цели социальной политики в отношении инвалидов обуславливаются необходимостью их социокультурной адаптации в сложных современных условиях, что предполагает модернизацию существующих институтов и средств освоения знаний и навыков, необходимых для полноценного участия в обычной социокультурной жизни.

Современная политика, направленная на социокультурную реабилитацию и адаптацию инвалидов, на повышение качества их жизни, базируется на совокупность этических принципов. В нормативной сфере это - строгое соблюдение прав человека, действующих законов, эффективное пользование правовых механизмов реализации политических решений.

В сфере социокультурной жизни - стимулирование инвалидов в реализации их образа жизни, их экономической независимости.

Адаптация инвалидов в современных социокультурных условиях.

Основным принципом формирования социокультурной политики в отношении инвалидов является максимально возможная дифференциация мер, направленных на адаптацию инвалидов в современных социокультурных условиях.

Образ жизни - распределение фундаментальных жизненных ресурсов людей - времени и энергии - между основными культурно установленными формами жизнедеятельности.

Жизнеобеспечение - включенность людей в процессы хозяйственной жизни, в систему общественного распределения труда, в домашнее хозяйство, в финансовые отношения.

Дефект и инвалидность во многих случаях препятствует выполнению важных функций в сфере жизнеобеспечения, может привести к вытеснению инвалидов из производственной сферы среди инвалидов, как показывают результаты исследований, не распространено отношение к труду как к средству жизнеобеспечения. Такое отношение поддерживается стереотипами социокультурной помощи инвалидам: благотворительность, ориентация на досуг, а не на самообслуживание. Профессиональная подготовка, поиски и организация рабочих мест осуществляются в рамках обществ и ассоциаций инвалидов, прежде всего на принадлежащих им учебно-производственных предприятиях.

К содержанию

Социализация - освоение людьми знаний, навыков, стереотипов поведения, ценностных ориентации, нормативов, обеспечивающих их полноценное участие в общепринятых формах социального взаимодействия.

В настоящее время социализация инвалидов в развитых странах считается одним из главных средств их интеграции в обычную социокультурную жизнь.

Инвалиды более чем здоровые люди, изолированы от контактов с другими, для них затруднен доступ к широкому кругу источников информации, часто к этому добавляется особое сегрегирующее отношение (отделение их окружающими) к ним со стороны окружающих. Это способствует превращению дефекта в ядро личностных переживаний и препятствует успешной социализации.

В обществе имеются *институциональные структуры для решения задач социализации лиц с дефектами и инвалидов:*

- ✓ научно-исследовательские и образовательные учреждения, ориентированные на изучение дефектов, на разработку средств их компенсаций и преодоления;
- ✓ образовательные учреждения, в частности институты культуры, осуществляющие подготовку специалистов в области социальной помощи;
- ✓ консультативные службы и аниматорство: такие инструменты социализации инвалидов пока находятся в зачаточном состоянии и не имеют устоявшихся организационных структур;
- ✓ государственные средства массовой информации (СМИ).

Процессы коммуникации - это ключевой аспект полноценной социокультурной жизни, социального взаимодействия, информации обменов между людьми.

Коммуникативные барьеры, характерные для инвалидов, мешают их доступу к социально значимой информации, ограничивая, таким образом, поле их личностной социокультурной самореализации. Проблемы коммуникации инвалидов следует рассматривать с точки зрения реализации возможностей: свободного передвижения в пространстве; доступа к публичным местам и рекреационным объектам; участие в обменах культурной информацией.

Рекреация - процессы восстановления жизненных сил и здоровья людей, которые частично утрачиваются в процессе труда и выполнения повседневных функций.

Понятие рекреации тесно связано с представлениями о свободном времени и досуговых формах культурной активности.

Проблема рекреации инвалидов имеет несколько аспектов:

- формы рекреации, характерные для культуры: посещение театров и кинотеатров, музеев, концертных залов, развлекательные теле- и радиопередачи, массовые досуговые мероприятия и т.п.;
- формы рекреации, специфичные для инвалидов и имеющие развлекательные функции;
- специфичные для инвалидов развивающие рекреационные формы (разработка программ, спортивных, ролевых, стратегических игр, специально предназначенных для того, чтобы приемлемая и привлекательная досуговая деятельность помогала людям справиться с имеющимся дефектом или компенсировать его).
- В соответствии с названными проблемами можно сформулировать **задачи культурной политики, связанной с организацией досуга инвалидов:**
- стимулирование инвалидов к активным формам рекреации, разработка соответствующих программ, имеющих целью расширить круг возможностей участия инвалидов в социокультурной жизни;
- ориентация на активизацию обучающихся, информирующих, развивающих аспектов при разработке и реализации рекреационных программ для инвалидов. Инвалидам нужны рекреационные программы, менее ориентированные на чистое развлечение и более - на социализацию;

К содержанию

- подготовка специалистов, связанных с организацией досуга, сочетающих медицинские и педагогические знания и навыки с профессиональным социологическим и культурологическим опытом;
- формирование специальных институциональных структур, ответственных за рекреацию инвалидов, по возможности в форме специализированных ответвлений обычных, социокультурных институтов: отделения структур местного управления (отделы культуры, образования, здравоохранения), кафедры при отделениях учебных заведений (педагогических, медицинских, культурологических, художественных), объединения при учреждениях культуры (библиотеках, музеях, театрах и т.п.).

В обществе имеются институциональные структуры и культурные формы связанные с организацией досуга инвалидов:

Общества инвалидов. Предусматривается организация технической, художественной, ремесленной деятельности; выставок, конкурсов, фестивалей, вечеров отдыха; спортивных состязаний; встреч с деятелями культуры и т. п. Формы самодеятельности должны быть направлены в большей степени на общение, чем на количество результатов художественной, технической и других видов самодеятельности.

Специальные детские учреждения, в которых игровые, художественные, ремесленные, спортивные формы активности являются непременной составной частью процесса образования и воспитания и, в которых накоплен богатый практический опыт, связанный с компенсацией дефектов.

Различного рода благотворительные и развлекательные мероприятия, ориентированные на восприятие культурной информации.

Организационные структуры местной власти: муниципальные отделы культуры, образования, здравоохранения, социального обеспечения и т. п.

Образовательные учреждения (медицинские, педагогические, туристические), в функции которых входит подготовка специалистов по организации досуга инвалидов.

Роль и место досуга и досуговой деятельности в приобщении инвалидов к социально-культурному окружению.

В социально-культурном процессе в среде инвалидов существует 2 направления:

- **муниципально-семейное** (организация семейного досуга по месту жительства);

- **внесемейное** (социально-культурная реабилитация на производстве, в здравнице и других учреждениях).

Существуют четыре временных уровня досуга:

- ежедневный,
- отдых в выходные и праздничные дни,
- досуг в отпускной и каникулярный период,
- досуговая терапия в процессе рабочего времени.

Основные виды досуговых занятий инвалидов: спорт и оздоровительные процедуры, экскурсии, подвижные, деловые, коммерческие, логические игры и занятия, психологическая разгрузка, использование источников аудиоинформации дома, на работе, в досуговом учреждении, ритуалы, праздники, обряды, конкурсы, фестивали, занятия декоративно-прикладным и техническим творчеством. При этом необходимо чётко ориентировать содержание и формы досуга на конкретный тип инвалидности, что будет определять специфику досуговых программ и технологий. Досуговая деятельность должна быть направлена на творческое воспроизводство личности инвалида, активизацию его культурно-физического, волевого и умственного потенциала.

Методика подготовки и проведения досуговых программ для инвалидов.

Вначале отметим, что досуговые программы данной категории граждан должны носить реабилитационный характер. Они призваны нейтрализовать у инвалида ощущение его социальной изоляции и собственной неполноценности, свести до минимума проявление его Социального поведения. Наибольшую сложность в прогнозировании содержания досуговых технологий представляет выявление динамики степени интересов

К содержанию

инвалидов и их семей, поддержание инициативы, поиск новых активных форм культурно-досуговой деятельности с учётом специфики контакта.

Способы, ускоряющие адаптацию и развитие коммуникативных особенностей инвалидов:

- выбор для инвалида специальных отвлекающих от проблем занятий;
- разработка индивидуальных программ самореализации (тренинга, умственные нагрузки);
- игровые программы.

Игровые технологии опираются на реализацию потенциальных креативных возможностей детей и взрослых инвалидов в процессе их познавательной и двигательной деятельности, на образную символику, развитие творческой фантазии, природных способностей в зависимости от возрастных возможностей и степени инвалидности, изучение утомляемости и её предупреждение доступными способами игры, на школу сотрудничества с родителями. Для проведения игровых программ можно использовать ассоциативные игры, биоэнергетические, развивающие память, мышление, быстроту реакции, координации движений и т. д.

Этапы подготовки и проведения игровых программ.

I. Социальный заказ.

II. Определение:

- 1) цели,
- 2) задачи,
- 3) идеи,
- 4) темы.

III. Аудитория.

IV. Место проведения.

V. План подготовки, где выбирают сценарно-постановочную группу, художественно-оформительскую, техническую, организационную.

VI. Написание сценария:

- 1) сбор материала, выбор действующих лиц, определение темы;
- 2) отбор материала, определение сюжетного хода, композиционное построение программы.

VII. Работа над сценарием:

- 1) разработка постановочного плана, монтажного листа;
- 2) световая и звуковая партитура;
- 3) подготовка художественного оформления;
- 4) костюмы;
- 5) реквизит;
- 6) репетиционная работа: знакомство со сценарием, распределение ролей; чтение сценария; проба детей на движения; знакомство с местом проведения; репетиции: рабочие, сводные, генеральные;
- 7) афиша, пригласительные билеты;
- 8) содержание программы: в начале программы звучит спокойная, тихая музыка. С артистами (особенно, если они с каким-либо дефектом) работает за сценой организатор, который их выпускает на сцену. В зале присутствует организатор, который помогает зрителям. Необходимо следить за темпоритмом программы. В конце программы желательно отметить подарком каждого.
- 9) анализ проведённого мероприятия, поощрение участников.

Общество несёт, и будет нести невосполнимые потери из-за недооценки значения духовного, интеллектуального потенциала инвалидов вследствие неприятия его обществом.

Пока мы все вместе не обратили внимание на эту проблему. При всей остроте экономических проблем с особым вниманием общество в целом и каждый из нас должен

К содержанию

отнестись к вопросам социальной реабилитации детей-инвалидов, так как по их положению можно судить о культуре и нравственности общества, в котором они живут.

Тема 4.5. Особенности работы с молодежной аудиторией.

Работа с молодёжью - одно из самых сложных направлений деятельности клубных учреждений. Во-первых, потому, что молодёжный возраст в силу объективных причин и для самого человека один из самых трудных периодов жизни. Это связано со сложностью процесса социализации, становления человеческой личности, физиологическими особенностями данного периода жизни, с материально-экономической неустойчивостью и т. д. Во-вторых, молодежная аудитория различается многообразием психологических типов, уровнем образования, ценностными ориентациями, жизненными позициями. Молодые люди то абсолютно индифферентны, то гиперактивны, непредсказуемы, неадекватны. Это вызывает во взрослых людях раздражение и нежелание идти на контакты с молодыми. Но налаживать контакты необходимо, ибо молодёжь является неотъемлемой частью общества, и от того, какая она, во многом зависит уровень качества общества, его экономика, нравственное состояние, его стабильность. Воспитание молодёжи должно осуществляться по многим направлениям и через разные социальные институты общества, в том числе и учреждения культуры. Однако успех или неуспех этой деятельности определяется тем, насколько работники учреждений культуры знают особенности молодёжной аудитории, её проблемы, владеют информацией о происходящих в молодёжной среде процессах, насколько высок их профессиональный уровень, чтобы позитивно влиять на эти процессы.

Молодёжь - особая социальная группа общества, переживающая период становления социальной зрелости и выделяемая на основе совокупности возрастных характеристик, психологических особенностей и социально-экономического положения, состояние которого зависит от степени экономического и культурного развития данного общества.

На молодёжный возраст приходится очень важные социальные и демографические события в жизни человека: завершение общего образования, выбор профессии, получение профессионального образования, служба в армии (для юношей), начало трудовой деятельности, вступление в брак, рождение детей.

Молодёжь принято делить на три группы в зависимости от возраста: 14-20 лет - юношеская молодёжь, 21-25 лет - среднего возраста, 26 - 30 лет - молодёжь старшего возраста. Такое деление позволяет учитывать особенности каждой возрастной группы и строить работу в соответствии с этими особенностями и теми проблемами, которые есть в молодёжной среде.

Государственная молодёжная политика.

Эти и другие не менее острые проблемы молодёжной среды требуют от государства внятной и действенной молодёжной политики, чтобы молодые люди могли успешно адаптироваться в обществе и работать на его благо. Когда-то огромную роль в деле воспитания молодёжи и её консолидации с обществом играл комсомол.

Сегодня работает большое количество молодежных общественных организаций, которые занимаются и воспитательной, и оздоровительной, и образовательной, и культурно-творческой деятельностью. Сотрудничают со множеством общественных организаций и объединений такие органы исполнительной власти как комитеты (или отделы) по делам молодежи (областные, районные, городские. 15 сентября 1994 года Указом Президента Российской Федерации была принята федеральная программа «Молодежь России», в 1993 году вышло Постановление Верховного Совета Российской Федерации «Об основных направлениях молодежной политики в Российской Федерации». Также существует Федеральный закон «О государственной поддержке деятельности детских и молодежных общественных объединений». Именно эти документы и легли в основе разработки молодежной политики в регионах и городах России.

К содержанию

В результате реформ последних лет молодёжь превратилась из социальной категории, главным образом перенимающий опыт старшего поколения, в силу, способную оказывать серьёзное влияние на темпы и характер общественного развития. Молодёжь обладает такими качествами, остро необходимыми в условиях становления демократических институтов и рыночной экономики, как мобильность, способность ориентироваться в изменяющейся обстановке, восприимчивость к новым идеям.

Наличие у молодежи социального потенциала, в значительной степени отсутствующего у старшего поколения, позволяет усилить результативность решения задач за счет повышения активности молодежи в различных сферах городской жизни. Вступая в самостоятельную жизнь, молодежь должна быть способной привносить в процесс развития страны новый импульс, реализовывать собственный потенциал социального новаторства.

Однако в настоящее время молодежь испытывает серьезные затруднения в адаптации к социально-экономическим реалиям, самореализации в общественной жизни. Острыми проблемами молодежной среды, оказывающими негативное влияние на ситуацию в городе, являются рост молодежной преступности, наркомании, высокий уровень вовлечения молодежи в криминальные группировки.

Актуальность решения проблем социального всплеска неблагополучия зачастую вынуждает сводить задачи работы с молодежью по профилактике негативных тенденций в молодежной среде через формы досуга и отдыха, реализацию программ борьбы с наркоманией, правонарушениями, сокращения безработицы и т. п.

Осознавая важность работы в этих направлениях, нужно иметь в виду, что в значительной степени корни негативных тенденций лежат в неподготовленности молодежи к самостоятельной жизни, неумении активно строить свой жизненный путь и добиваться при этом успеха. Молодежь обладает большими возможностями, которые необходимо задействовать в интересах города, однако зачастую не умеет практически реализовать свой потенциал, не имеет опыта участия в решении социально-значимых задач.

Для того, чтобы потенциал молодежи мог быть реализованным в качестве одного из важных ресурсов развития страны, необходимо расширить понимание задач молодежной политики, выйти за рамки социально-профилактической работы и приступить к целенаправленной деятельности по подготовке молодёжи к самореализации в обществе в качестве полноценных граждан, способных оказывать позитивное влияние на социально-экономическую и общественно-политическую ситуацию в городе. Молодежная политика, по сути, должна пониматься как возвратное вложение средств в развитие человеческих ресурсов города, как «кадровая политика будущего».

Опираясь на эти положения, **Комитеты по делам молодёжи наметили для себя приоритетные направления деятельности:**

- 1) Профилактика правонарушений в подростковой и молодёжной средах.
- 2) Содействие самореализации молодёжи в общественной жизни. Основным способом самореализации поставленных задач является поддержка социально-позитивных инициатив самой молодёжи.
- 3) Содействие социально-экономической адаптации молодёжи. Для этого предусмотрено создание механизмов содействия молодёжному предпринимательству, трудоустройству молодёжи, работа летних экономических лагерей и т. д.
- 4) Социально-нравственное оздоровление молодёжной среды, через взаимодействие с различными общественными организациями, развитие молодёжных объединений, организация досуга молодёжи.
- 5) Способность молодёжного досуга активизировать молодёжный досуг, как способ молодёжной инициативы.

Выделяется несколько типов объединений по интересам.

К содержанию

Во-первых, это *клубы общественно-инициативного характера*, сформировавшие существенную часть неформатилета 80-90-х годов. Их природу определяло не столько содержание деятельности, сколько отстаивание организационной самостоятельности. Во-вторых, сложилась в самостоятельную группу совокупность *любительских объединений*, спланивающих молодых людей вокруг того или иного занятия, позволяющего реализовать потребность к оформлению альтернативной системы общения. Как правило, такие клубы оказывались недолговечны и не принимали характера устойчивых объединений. В-третьих, относительно небольшая часть молодежи объединялась разного рода *творческими группами*. В-четвертых, складывались и чисто *досуговые, рекреативные группы*.

Особый интерес представляют *клубные формы молодежной самодеятельности*. Клубная общность позволяет молодому человеку удовлетворить такие сущностные потребности, как потребность в самовыражении, самоутверждении и самореализации, в доминировании и лидерстве, в смысле жизни и социально-психологической включённости, безопасности, в подчинении и покровительстве, в социально-психологической и этнокультурной идентичности и принадлежности.

К социально-психологическим признакам клуба относятся:

- относительная социальная однородность членов клуба;
- в клубе, как правило, преобладают горизонтальные связи общения и взаимодействия и отсутствуют жесткие иерархические структуры «лидерство-подчинение»;
- характерно осознанное самоопределение членов клуба, их отождествление с ценностями, целями и задачами клуба. Это предполагает определенное единство ценностных ориентации членов и наличие идеологии, которая фиксирует и оформляет эти ценности;
- для сформировавшейся клубной общности характерна некоторая социально-психологическая оппозиционность, т.е. разделение социума на «мы - клуб» и «они - все остальные». Члены клуба всегда воспринимают себя как лучших, отличных от других, противопоставляют себя всем, кто «не мы»
- в сформировавшейся клубной общности, как правило, складываются определенные внутренние нормы, регулирующие отношения внутри нее и отличающиеся от норм и правил, регулирующие отношения клуба с внешним миром.

За последние 10 лет в молодежной среде стала наблюдаться тенденция роста пассивно-созерцательных видов досуговой деятельности (просмотр телепередач и видеофильмов, интернет, посещение ресторанов, эстрадных шоу и спортивных соревнований) и уменьшение доли творческо-созидательных видов (участие в самодеятельном творчестве, любительской деятельности, техническом творчестве, общественно-политических движениях).

Преобладающим видом досугового времяпрепровождения у всех групп молодежи является пассивно-созерцательный, вторым по степени значимости - творческо-созидательный, прослеживается безразличное и не критическое отношение к досугу. У молодежи низок уровень потребностей сделать свой досуг более интересным и содержательным, завышена самооценка направленности и содержательности своего досуга, процент молодежи, желающей сделать свой досуг более интересным и содержательным крайне низок.

В процессе кардинальных общественных перемен изменяется специфика и сфера досуга людей, переструктурируются их интересы, изменяется количество времени, которое затрачивается в тех или иных областях конкретной деятельности. У части молодых людей проявляется психология пассивного ожидания и тенденция к реализации «рентной» установки, порой вытесняющей у них собственную активность и стремление осознанно строить свою жизнь. Психология пассивно-ожидания формирует у молодого человека позицию беспомощности и неуверенности, зависимости, а иногда и чувство униженности. Разнообразие способов организации, распределения и использования

К содержанию

временного бюджета ныне попадает в полную зависимость от активности самой личности, от источников ее дохода и каналов их получения, от специфики самой социальной группы, к которой она принадлежит, но в сочетании с ценностными установками и жизненными планами самой личности.

Каким же образом привлечь молодежь в учреждения культуры? В.Я. Сутаев предлагает построить следующую модель работы:

1 ЭТАП. Выявление социокультурного и социально-педагогического потенциала территории (города, района, поселка). Необходимо тщательно исследовать социально-демографическую структуру населения, сложившуюся сеть учреждений культуры, народного образования, физической культуры и спорта. В ходе исследования полезно получить следующую информацию:

- количество населения;
- перечень предприятий, учреждений, организаций всех форм собственности, расположенных на территории;
- количество и социально-профессиональная структура молодежи в возрасте 16-30 лет;
- перечень учебных заведений всех типов и их материальная база (актовые и спортивные залы, спортплощадки, библиотеки, зоны отдыха);
- количество молодых преподавателей учебных заведений (до 30 лет), проживающих и работающих;
- перечень редакций газет, радио, телевидения, расположенных на территории микрорайона, города, поселка;
- перечень учреждений культуры и их материально-техническая база (наличие театрально-концертных, кино-видео-диско залов, гостиных; структурных фондов библиотек, наличие телевизионной и радиоаппаратуры, игрового инвентаря);
- перечень молодежных коллективов самодеятельного художественного творчества, любительских групп и объединений, расположенных на территории;
- перечень стадионов, бассейнов, общественных спортивно-оздоровительных групп и объединений, спортивных секций в общежитиях, на предприятиях;
- перечень общежитий, в которых проживает учащаяся и работающая молодежь с описанием их материально-технической базы (наличие комнат, спортзалов, библиотек, интернетзалов, спортивного инвентаря).

Составленный по итогам анализа социокультурный паспорт – важный источник планирования профессиональной деятельности организаторов молодежного досуга, постоянно должен пополняться и обновляться. Важно иметь точную и полную информацию о конкретных молодежных лидерах самодеятельных творческих групп и любительских объединений, о лидерах общественно-политических движений, спортивно-оздоровительных групп. В целях дальнейшего использования творческого и организаторского потенциала молодежных лидеров, необходимо о каждом из них формировать информационный фонд - рабочую картотеку (место работы или обучения, рабочие и домашний адреса, телефоны, основные данные об общественной, организаторской и творческой деятельности каждого лидера в отдельности).

Необходимо выявить реальный круг молодых людей, наделенных способностями и талантами в художественно-творческой и организаторской сферах деятельности, но по различным причинам не реализовавших с вой социокультурный потенциал в полной мере - свои таланты они проявляют в кругу друзей, в семье, на тусовках. Но если им создать благоприятные условия для реализации их потенциала, то эта категория молодежи своими поступками и действиями может принести пользу в формировании вокруг себя своеобразного «поля» досуга молодых людей. Выявить их можно лишь общаясь с самой молодежью по месту работы, учебы, жительства в условиях неформального, доверительного общения, можно получить информацию о явных и «скрытых» лидерах. Другими каналами выявления такой молодежи могут быть организованные учреждениями

К содержанию

культуры выставки любителей живописи, фотографии народных ремесел, конкурсы и фестивали авторского и самодеятельного творчества различных жанров, когда в ходе организации мероприятий внимание привлекается через местные средства массовой информации, стенды, выставленные в общественных местах.

2 ЭТАП предполагает тщательное изучение культурных ориентаций тех групп молодежи (возрастных и социально-профессиональных), которые количественно преобладают в данном территориальном отрезке и потенциальных организационно-методических возможностей удовлетворения выявленных ориентаций.

Методами изучения культурных ориентаций могут быть:

- анализ рубрик, тем, передач, проблемных материалов центральных и местных газет, радио- и телепередач, пользующихся наибольшей популярностью и интересом у молодежи;
- анализ покупательского спроса молодежи на художественную и научно-популярную литературу, аудиокассеты и видеофильмы (в магазинах и пунктах проката);
- анализ читательских интересов молодежи (через библиотечные формуляры).

Выявленные в ходе изучения данные условно делятся на два основных типа времяпрепровождения: *творческо-созидательный* и *пассивно-созерцательный*, каждый из которых должен получить свое организационно-методическое обеспечение.

3 ЭТАП - вовлечение в социально-значимые виды деятельности молодежи пассивно-созерцательного типа и создание среды для реализации потенциала молодежи творческо-созидательного типа.

В связи с вышеупомянутыми особенностями современной молодежи России нам кажется, что учреждения культуры должны сделать больший упор на массовые формы работы с молодежной аудиторией, не забывая, конечно, и о групповых и индивидуальных формах работы.

Из организационно-методических форм работы учреждений культуры с молодежью по-прежнему популярными остаются дискотеки, различного рода конкурсы, ролевые игры и фестивали.

Тема 4.5.1 Добровольные (волонтерские) объединения молодежи как форма организации социально-культурного досуга.

В последние годы одной из наиболее серьезных социальных проблем становится проблема нарастающей наркотизации детей, подростков и молодежи.

Несмотря на усилия специалистов число потребителей наркотиков в настоящее время продолжает расти, а средний возраст их уменьшается. Рост количественных показателей изменил ситуацию на качественном уровне - в подростковой и молодежной среде сформировалось лояльное отношение к употреблению наркотиков. К сожалению, это стало социально приемлемой формой поведения подростков и молодежи.

Это, в свою очередь, вновь приводит к очередному «витку» количественных показателей. Доля потребителей наркотиков среди подростков и молодежи столь велика, что сегодня невозможно выделить их в отдельную социальную группу. Употребление наркотиков превратилось в массовое и обыденное явление.

За счет этого неэффективными оказались средства профилактики, основанные на противопоставлении потребителей наркотиков всем остальным социальным группам. Традиционный взгляд на проблему потребления наркотиков у многих специалистов, работающих с подростками, был таков: как и при любом другом заболевании достаточно вызвать «врача» и он обеспечит «лечение» отдельного ребенка или исправит неблагоприятную ситуацию в целом учреждении.

На сегодня наиболее приемлемый путь решения проблемы употребления наркотиков подростками и молодежью - это путь поиска добровольных помощников, вовлечение в активную профилактическую деятельность представителей всех социальных

К содержанию

групп: родителей, специалистов, представителей СМИ, студенческой молодежи и подростков.

Большую часть информации о наркотиках подростки получают от своих друзей и сверстников и доверяют ей гораздо больше, чем нудным рассуждениям взрослых о вреде наркотиков, а если лидер молодежной группы предлагает свою версию, то его мнение полностью усваивается окружением, так в отдельной молодежной группе формируется отношение к проблеме.

Таким образом, возникает необходимость в подготовке подростковых и молодежных лидеров, которые могут формировать негативное отношение к употреблению наркотиков в подростковой среде. В этих целях разрабатывается программа «Ровесник - ровеснику». Задача участников программы - подростков 13-18 лет, учащихся старших классов, лидеров детских и молодежных общественных организаций (ДМОО), клубов по месту жительства - научиться показывать на собственном примере возможности полноценной и интересной жизни без наркотиков, уметь противостоять им — сказать: «Нет», когда предлагают, а также выявлять и оказывать помощь ребятам с проблемами, связанными с употреблением наркотиков. Многие подростки могут и хотят активно противостоять «моде» на употребление наркотиков, создавая альтернативу.

Цели волонтерского движения: формирование у молодежи негативной установки на употребление психоактивных веществ, как способа решения своих проблем или проведения досуга, ориентация на позитивные ценности через вовлечение молодежи в работу по профилактике наркомании.

Задачи волонтерского движения:

1. Создание и развитие волонтерского движения по профилактике наркомании.
2. Мониторинг уровня и качества информированности учащихся о проблемах, связанных с распространением наркотиков, эффективности работы волонтеров.
3. Формирование в студенческой и школьной среде ценностей молодежной культуры, направленных на искоренение социально опасных привычек.
4. Организация мероприятий способствующих ориентации молодежи на здоровый образ жизни.
5. Формирование у школьников общеобразовательных учреждений и студентов способности преодолевать жизненные проблемы без употребления психоактивных веществ.
6. Привлечение к профилактической работе родителей, школьников и студентов, педагогов.
7. Разъяснение необходимости анонимного лечения от наркомании на ранних этапах болезни.
8. Создание на территории учебных заведений края силами учащихся «Зон, свободных от наркотиков».

Из целей и задач волонтерского движения вытекают самые разнообразные методы работы волонтеров с молодежью, направленные на оздоровление молодежной среды и профилактики наркотической зависимости:

- проведение лекций, бесед по антинаркотической тематике, о последствиях употребления психоактивных веществ, как на базе штаба-школы волонтерского движения так и в других учебных заведениях;
- проведение «круглых столов» с привлечением специалистов;
- работа «телефона доверия», оказание консультативной помощи, психологической поддержки;
- организация и проведение антинаркотических акций, конкурсов плакатов, тематических выступлений команд КВН, студенческих театров и агитационных бригад;

К содержанию

- проведение тренингов, мастер-классов и деловых игр, направленных на усиление личностных ресурсов;
- организация клубов общения;
- подготовка тематических теле- и радиопередач, публикация статей в газетах и журналах краевого и муниципального уровней;
- подготовка и выпуск тематической печатной продукции;
- проведение профилактической работы в школьных и детских дошкольных учреждениях.
- работа на дискотеках и в компьютерных клубах;
- работа с трудными подростками, включая посещение инспекции по делам несовершеннолетних и воспитательных колоний для несовершеннолетних;
- проведение маркетингового исследования отношения молодежи к употреблению психоактивных веществ;
- работа на игровых и спортивных площадках по месту жительства, в лагерях дневного пребывания, летних оздоровительных лагерях, в том числе на летней тематической смене «Школа волонтеров»;
- работа с подростками в детских домах;
- «вербовка» (активное привлечение) новых членов волонтерского движения.

Список литературы

1. Афанасьев С.П. Коморин С.В. «Чем занять детей в пришкольном лагере, или Сто отрядных дел»: Методическое пособие.- Кострома: РЦ НИТ «Эврика –М». 1998. - 112 с.
2. Афанасьев С.П. Методика организации конкурсных программ // Вестник КГПУ им. Н.А Некрасова, 1995. - № 1. –С. 57-61.
3. Афанасьев С.П. Первый звонок: Что делать в школе 1 сентября: Методическое пособие. - Кострома: Эврика-М, 1999. - 112 с.
4. Афанасьев С.П. Последний звонок: Как организовать праздник для выпускников: Методическое пособие. -Кострома, 1995.
5. Байбородова Л.В., Рожков М.И.. Воспитательный процесс в современной школе: Учебное пособие. Ярославль: ЯГПУ им. К.Д.Ушинского, 1997.
6. Бакланова Н.К. Профессиональное мастерство работника культуры. – М.: МГУК, 1994
7. Безрукова В.С. Педагогика. Проективная педагогика: Учебное пособие для инженерно - педагогических институтов и индустриально – педагогических техникумов. - Екатеринбург: Деловая книга, 1996.
8. Беловрыкина А. Волшебный мир домашнего театра. М.,1999.
9. Бочарова Н.И., Тихонова О.Г. Организация досуга детей в семье. М.: Академия. 2001.
10. Васильева С.Ф. Роль семьи в процессе социализации ребёнка // Вестник МГУ. 1997, №3. С. 121-130.
11. Васильцова З.П. Мудрые мысли народной педагогики. М.,1984.
12. Генкин Д.М., Конович А.А. Массовые театрализованные праздники и представления: Учебное пособие. – М.: ВНИИЦ НТ и КТР, 1985.
13. Громыко М.М. Мир русской деревни.- М.: Молодая гвардия, 1991.
14. Дельпере Н. Защита прав и свобод граждан преклонного возраста М., 1993
15. Душков Б.А. Психологические проблемы ритм в жизни и деятельности человека // Психологический журнал, 1980. - Т. 1. - № 2.
16. Ерошенков И.Н. Основные направления культурно-воспитательной деятельности с детьми и подростками. М., 1997.

К содержанию

17. Жарков А.Д. Технология культурно-досуговой деятельности: Учебное пособие для студентов вузов культуры и искусств. 2-е изд. перераб. и доп. – М.: Изд-во МГУК, ИПО «Профиздат», 2002
18. Жаркова Л.С., Жарков А.Д., Чижиков В.М. Культурно-досуговая деятельность: теория, практика и методика научных исследований: Учебное пособие. – М.: МГУК, 1984.
19. Запесоцкий А., Файн А. Эта непонятная молодёжь. Проблемы неформальных молодёжных объединений. М., 1994.
20. Иконникова С.Н. Молодёжь и культура М., 1989.
21. Кларин М.В. Инновационные модели обучения в зарубежных педагогических поисках. –М. Арена, 1994
22. Кравченко А.И. Введение в социологию: Учебное пособие.
23. Кукушкина Е.И. Семья и семейные традиции // Вестник МГУ 2000 № 1. С 51 -56.
24. Культурно-досуговая деятельность: Учебник / под научной ред. ак. РАЕН А.Д. Жаркова и проф. В.М. Чижикова. – М.: МГУК, 1998.
25. Куприянов Б. Классификация форм воспитательной работы.- Воспитание школьников. - № 5 – 2002г.- стр. 21
26. Куприянов Б. Классификация форм воспитательной работы.- Воспитание школьников № 4 – 2002.- стр.19
27. Куприянов Б.В. Новогодние приключения Алисы Селезневой и ее друзей:
28. Маленкова Л.И. Педагоги, родители и дети. Методическое пособие для воспитателей, классных руководителей. М.: Интел Тех. 1990.
29. Морголин Л.М. Музыка в театральном представлении. – М.: Сов Россия, 1991.
30. Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990.
31. Новаторов В.Г. Культурно-досуговая деятельность: Словарь-справочник. Омск, 1992
32. Новогодний спектакль для малышей школьников по мотивам произведений К. Булычева с детективным началом и счастливым концом // Новогодняя сказка. – Выпуск № 10. – Кострома: МЦ «Вариант», 1994
33. Ожегова С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. - М.: Азбуковник, 1997.
34. Пертушин В.И. Музыкальная психология. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1997.
35. Поляков С.Д. О педагогической инноватике. - М.,1990.
36. Разумихина Г.П. Мир семьи. М., 1986.
37. Садко. П. Новый год на Дерибасовской: Праздничная ярмарка-гуляние для старшеклассников // Новогодняя тусовка.- Выпуск № 3. –Кострома: МЦ «Вариант», 1994.
38. Сосин М.Я., Дыскин А.А. Пожилой человек в семье и обществе. М., 1984
39. Социализация личности: исторический опыт советского периода и современные тенденции. М., 1993.
40. Суртаев В.Я. Социально-культурное творчество молодёжи: Методология, теория, практика. СПб, 2000.
41. Тимова Е.В. Если знать как действовать: Разговор о методике воспитания: Книга для учителя. _М.: Просвещение, 1993
42. Уманский Л.И. Психология организаторской деятельности школьников. –М.: Просвещение 1980.
43. Чередов И.М. Система форм организации обучения в советской общеобразовательной школе. –М.: Педагогика, 1997.-152 с.
44. Чечетин А. И. Искусство театральных представлений. – М.: Сов. Россия, 1998.
45. Шапиро В.Д. Человек на пенсии. М, 1980

К содержанию

46. Юсупов И.М. Психология взаимопонимания. – Казань: Татарское книжное издательство 1991.-192 с.

Шаталова Л.В.

Организация досуга подростков Методические рекомендации для студентов училищ и колледжей культуры

К следующей разработке

К предыдущей разработке

Проблема организации досуга подростков не является новой для социально-культурной деятельности. Сложность состоит в том, что подростковый возраст характерен психофизиологическими изменениями организма подростка, происходящими на фоне интенсивного самоутверждения.

В специальной литературе не везде однозначно определяют границы подросткового периода. Мы определяем подростковый возраст, как период от 11 до 15 лет, и исходим из того, что он является переходным, прежде всего в биологическом смысле, поскольку это возраст полового созревания, параллельно которому достигают, в основном, зрелости и другие системы организма.

В социальном плане подростковая фаза – продолжение первичной социализации. Большинство подростков этого возраста – школьники, находящиеся на иждивении родителей или государства. Социальный статус подростка мало, чем отличается от детского. Психологическое развитие подростков носит ярко выраженный социальный характер.

У девочек подростковый возраст наступает, обычно, на пол – полтора года раньше, чем у мальчиков, это необходимо учитывать в работе с подростками, особенно со смешанными группами.

Подростковый возраст можно разделить на две стадии: младший подростковый возраст (11-13 лет) и старший подростковый возраст (14-15 лет). Хотя, нередко этот переход происходит неравномерно, необходимо учитывать психо-физиологические особенности каждой группы в отдельности. Такое разделение помогает в обрисовке точной картины поведения подростков и способствует более точному прогнозированию реакции подростков на те или иные явления, а также выявлению мотивов поведения.

Досуг подростков играет в их жизни более значимую роль, чем у взрослых, и формы культурно-досуговой деятельности подростков многообразны. Отличительной особенностью детского возраста является невозможность отделить сугубо досуговую деятельность от какой-либо другой, т.к. основным видом деятельности является игра. То досуг подростков в полной мере выражают психо-физиологические особенности подросткового возраста, отражают особенности их склада характера. К характерным особенностям культурно-досуговой деятельности подростков можно отнести повышенную эмоциональность, физическую подвижность, динамическую смену настроений, интерес к творчеству, склонность к участию в игровых формах досуга.

В настоящее время в сфере культурно-досуговой деятельности подростков можно обозначить следующие тенденции. Во-первых, значительная часть подростков чаще всего ассоциирует досуг с пассивным отдыхом, бездельем. При этом у многих отсутствуют навыки самоорганизации свободного времени, нет элементарных основ культуры досуга. Пассивные формы или так называемые домашние формы досуга преобладают у большинства подростков.

Во-вторых, происходит заимствование и включение в подростковую субкультуру различных западных образов культуры (это тенденция особенно характерна для старших подростков). Основными мотивами таких подражаний являются мода и стереотипное отношение к западной культуре. Значительную роль в этом процессе играют средства массовой информации.

К содержанию

В-третьих, ощущается не востребованность обществом социально-культурного потенциала части молодых людей. Подростки не имеют полной возможности реализовать себя. Причин этому немало. Основной потребностью, характерной для подросткового периода, является смена деятельности, частная смена интересов. Успеть за этими изменениями не возможно, но расширить круг предлагаемых услуг в сфере подросткового досуга, представляется нам реальным.

Принимая культурно-досуговую деятельность как специфическую подсистему духовно-культурной жизни общества, объединяющую социальные институты, призванные обеспечить распространение материальных и духовных ценностей, их активное освоение людьми в сфере досуга в целях формирования гармонично развитой, творчески активной личности, можно определить основное назначение культурно-досуговой деятельности: активное приобщение человека к культуре на основе творчества.

В систему культурно-досуговой деятельности входит сеть учреждений культуры разных типов: клубные учреждения, парки культуры и отдыха, музеи, библиотеки, центры досуга, культурные комплексы, кафе, ночные клубы, интернет-залы, система дополнительного образования и т.д. Каждое из этих учреждений способно создать благоприятные условия для самоутверждения и самовыражения подростков в соответствии с новой функцией учреждения.

Подросток выбирает то или иное культурно-досуговое учреждение в зависимости от своих потребностей, с учетом тех возможностей, которое оно может, предоставить. Подросток. Так же как и любой член общества, находится под властью политических, экономических и социально-общественных явлений, которые происходят в нашей стране.

Вовлечение подростков в культурно-досуговую деятельность, создание благоприятных условий для наиболее полного самоутверждения и самовыражения подростков в условиях социально-культурных и культурно-досуговых учреждений напрямую зависит от ряда условий:

- Богатства, разнообразия и доступности видов досуговой деятельности, позволяющих и побуждающих подростка делать выбор, т.е. формировать мотивационную структуру личности.
- Вовлечения подростков в реализацию общественно – значимой деятельности.
- Неформального, неструктурированного характера деятельности досуговой сферы. Принципа добровольности и самоконтроля наиболее привлекательных для подростков.
- Организация деятельности досугового коллектива должна носить побудительный, а не запрещающий характер.
- Включения подростков в процесс освоения новых видов общественных отношений. Создание условий для здорового соперничества, уважение педагога к личности воспитанника, объективная оценка, стимулирование успехов, и как следствие, формирование позитивной самооценки.
- Создания благоприятной нравственно-психологической атмосферы в досуговом коллективе.

Досуг подростков – это время, где наиболее полно раскрываются потребности в самоутверждении и самовыражении, независимой от взрослых деятельности. Это ни в коем случае не умаляет ценности семейного досуга.

Развитие семейных форм досуга, в настоящее время, является одной из приоритетных задач современных учреждений культуры. Совместно пережитые положительные эмоции сближают, способствуют взаимопониманию подростков и родителей, укрепляют семьи. Заботясь о насыщении досуга своих детей, родители, с одной стороны, оберегают их от пагубных влечений, а с другой – в ходе совместной деятельности, родители сами приобщаются к ценностям мировой и отечественной культуры.

К содержанию

Немаловажен фактор преемственности, когда подросток в условиях досугового времяпровождения перенимает традиционные для его окружения формы. Досуг, как позитивная творческая деятельность, может стать нормой для подростка, в случае его проведения на основе сложившихся семейных традиций. При этом полная пассивность родителей в сфере досуга или традиционно деструктивные формы проведения свободного времени, также могут стать нормой для подростка.

Специалисты выделили социально-психологические особенности досугового поведения, подразделив их на типы досугового общения. У подростков это: позитивист, способный, меланхоличный, невротичный, неустойчивый.

Сегодня с развитием системы коммерческо-развлекательных учреждений, особенно популярных у подростков, вырисовывается система расслоения досуга. Прежде всего, это связано с различием в материальном положении семей. Например, для успешной интеграции в группу сверстников подросток должен не только соответствовать уровню данной группы, но и посещать определенные учреждения культуры. Как уже отмечалось, для подростков общение со сверстниками имеет особое значение, а невозможность полностью реализовать себя в коммуникативной сфере приводит к невозможности самоутверждения и самовыражения. Подросток в этом случае готов прибегнуть к асоциальным формам самовыражения за счет использования других средств.

Подростки объединяются в различные группировки формирования, создают для себя особенные нормы, ценности, формируют свою систему идеалов, тем самым, желая отделиться от остальной части общества. Неформальные объединения или так называемые субкультурные формирования в основном состоят из представителей старшей подростковой возрастной группы.

Организаторы социально-культурной деятельности не могут не учитывать потребность подростков выразить себя в различных формах неформальной деятельности. Основной целью подростковых клубов является предоставление возможности подросткам реализовать свою потребность в самоутверждении. Дать возможность самоутвердиться не за счет других людей, а за счет самовыражения себя в художественно-творческой, общественно-политической и др. видах активности.

Нельзя не учитывать и креативность подростков, т.е. способность к творчеству является характерной чертой подросткового возраста. Подросток стремится к активному действию в области искусства, не ограничивается лишь созерцательным характером деятельности.

На наш взгляд важной особенностью подросткового досуга является желание подростков испытать новые и еще незнакомые им чувства и эмоции. Попробовать свои силы в условиях чрезвычайной ситуации. Создание экстремальных досуговых ситуаций позволят подростку выплеснуть накопившуюся агрессивную энергию.

В современной системе организации досуга подростка важную роль играет система дополнительного образования. Сегодня дополнительное образование органически связано с учебно-воспитательным процессом в школе, внеурочной работой, воспитательной работой по месту жительства. Учреждения дополнительного образования в соответствии с направленностью дополнительных образовательных программ осуществляют деятельность: учебно-исследовательскую, художественно-эстетическую, научно-техническую, эколого-биологическую, туристско-краеведческую, физкультурно-спортивную.

Основные виды учреждений дополнительного образования: Центры дополнительного образования, творческого развития, детского творчества, центры внешкольной работы с детьми и подростками, детские парки, школы по различным отраслям науки и техники, музеи, детские оздоровительно-образовательные лагеря, детские студии, дома и дворцы детского творчества, станции юных натуралистов, и т.д.

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

К содержанию

1. Досуг подростков имеет ярко выраженные физиологические, психологические и социальные аспекты, основан на добровольности выбора рода занятий и степени активности. Для него характерна нерегламентированная творческая деятельность, направленная на формирование и развитие личности.
2. Досуг способствует самовыражению, самоутверждению и саморазвитию личности, через свободную активность и свободно выбранные действия.
3. Досуг отражает потребность подростков в свободе и независимости, формируя нормы поведения в обществе.
4. Важной чертой досуга является возможность способствовать раскрытию природных задатков и приобретению полезных для жизни умений и навыков.
5. В свободном досуговом времяпровождении происходит формирование ценностных ориентаций подростков, формируется позитивная Я – концепция и объективная самооценка. Досуг обеспечивает удовлетворение, удовольствие, хорошее настроение, при этом способствует самовоспитанию личности.
6. Досуг – это зона активного общения, удовлетворяющая потребности подростков заниматься в свободное время разнообразной деятельностью по своему выбору.
7. В сфере досуга дети и подростки более открыты для влияния и воздействия на них самых различных инструментов.

Список использованной литературы

1. Ерошенков, И.Н. Культурно-воспитательная деятельность среди детей и подростков: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 221 с.
2. Колесов, Д.В., Мягков И.Ф. Учителю о психологии и физиологии подростка. –М.: Просвещение, 1996 – 80с., ил.
3. Сукало, А.А. Педагогика профилактики социальных отклонений в сфере подростково-молодежного досуга: Дис. Доктора пед. Наук: 13.00.05
4. Титов, Б.А. Досуговые объединения как фактор социализации детей , подростков и юношества. Дис. Док. Пед. Наук, СПб., 1994.
5. Ярцев Д.В. особенности социализации современного подростка. Д.В. Ярцев Вопросы психологии. – 2009.- с. 54-58.
6. Яценко, А.С. Социальные функции системы дополнительного образования детей. Созидательная миссия культуры: Сб. статей молодых ученых. – М. МГУКИ, 2010.- 209 с., с.82-90.

Шестакова О.В.

Роль концертмейстера и особенности его работы со студентами театральных учебных заведений специализаций «Актёр драматического театра и кино»

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

В современном драматическом театре жанр музыкального спектакля занимает довольно значительное место. Поющий актёр на сцене становится явлением симптоматическим и отражает стремление создавать синтез актёрской технологии и вокала. Требования, предъявляемые современным театром, определяют уровень вокальной подготовки будущего актёра.

Опыт методических принципов и приёмов в пении для актёров далеко не так богат, как мировая вокальная педагогика оперной школы. Однако, исполнительские традиции русского драматического театра с его задушевностью, психологизмом, а также вокальное творчество современных драматических актёров даёт возможность определить специфику их пения. Прежде всего, это теснейшая взаимосвязь между вокальной и

К содержанию

речевой интонациями, вызванными стремлением к чёткой психологической достоверности сценического характера и подчинённость драматургии спектакля.

Эти задачи заставляют преподавателя искать оптимальные методы работы, не всегда схожие с известными этапами воспитания вокально-технических и танцевальных навыков в классической вокальной школе. Реализацию этих методов, безусловно, помогает осуществлять концертмейстер. Таким образом, мы подошли к специфике фортепианного сопровождения.

Творческие взаимоотношения преподавателя-предметника и концертмейстера базируются на профессиональной основе. Совместная работа в одном классе, соответственно, координирует совместные действия по изучению текущего материала. Прежде всего, концертмейстер должен внимательно следить за объяснениями преподавателя. В зависимости от поставленной педагогом задачи перед студентом, концертмейстер соотносит нотный материал к данным требованиям и предлагает соответствующие приёмы исполнения аккомпанемента, учитывая технический и творческий уровень, степень одарённости учащегося. Это, в свою очередь поможет не только выполнить задание, но и способствует усилению и развитию его эмоционального и художественного восприятия и исполнительского мастерства.

Наличие вокального голоса профессионального качества, хорошего музыкального и ритмического слуха не является всеопределяющим требованием при отборе абитуриентов на специализации «Актёр драматического театра и кино». Это и обуславливает специфику работы над произведением, которая заключается в том, что в 90% случаев будущий драматический актёр в отличие от студента-вокалиста нуждается в постоянной инструментальной поддержке. Дублирование мелодии в фортепианном сопровождении, порой, необходимо на всем протяжении вокального произведения, так как это способствует не столько чистоте интонации, сколько покою и уверенности учащегося. Концертмейстеру не следует исключать этот психологический момент. Если ученик мало подвинул музыкально, подыгрывать мелодию ему полезно на простейшей и скромной гармонической основе. Только при полной свободе владения вокальной строчкой можно очень осторожно вводить усложнённый и уплотнённый по фактуре аккомпанемент, не опуская при этом мелодию. Следует заметить, что музыкальный материал усваивается студентами в основном по слуху.

Большое внимание уделяется выбору репертуара. Для того, чтобы многолетняя работа над одними и теми же разделами не превращалась в рутину, поиск репертуара не ограничивается уже ранее исполняемыми вокальными произведениями. В век широких компьютерных технологий студенты, преподаватели и концертмейстеры повсеместно используют электронные ресурсы при выборе репертуара. Зачастую находят песни, на которые нет нотного материала. В лучшем случае интернет выдаёт буквенное обозначение аккордов, а если песня очень старая, никому ранее неизвестная, то и вовсе отсутствует. Подобная ситуация распространяется и на новые, только что вышедшие на театральные и концертные сцены мюзиклы, песни. В связи с этим, если преподаватель утвердил подобный выбор, концертмейстер «снимает» вокальное произведение на слух, как мелодию, так и инструментальное сопровождение, стараясь сохранить его фактуру, если такое представляется возможным не только по техническим причинам (качество записи, насыщенная оркестровка, сложные импровизации), но и, учитывая уровень способностей студента. Этот вопрос он согласовывает с преподавателем. Поэтому наличие хорошего музыкального слуха, умение писать музыкальные диктанты мелодические и гармонические является обязательными требованиями к умениям концертмейстера театрального учебного заведения. Хочется заметить, что вышеперечисленные умения не столь важны для концертмейстеров классического вокала, так как зачастую студенты-вокалисты учатся по нотным изданиям, поскольку преследуют иные обучающие цели задачи.

К содержанию

Как уже упоминалась выше, фортепианное сопровождение тоже имеет свою специфику исходя из способностей студента. Для удобства исполнения допускается перенесение отдельных нот вокальной строчки на октаву, либо терцию вверх или вниз. Изменение ритмических долей в пределах такта. Вполне возможны незначительные отклонения темпов по ощущениям исполнителя, но, разумеется, там, где это позволяет характер музыки и содержание текста. Звуковысотное положение песни преподаватель, как правило, определяет на основе голосовых возможностей студента. Если общий диапазон песни соответствует диапазону ученика, то концертмейстер с педагогом определяют удобную тональность. Поэтому транспонирование вокальных произведений для концертмейстера театрального учебного заведения дело вполне обычное и соответственно, требующее от пианиста определённых навыков.

Если студент, в силу разных факторов, не очень подвижный в эмоциональном плане, преподаватель-вокалист может предложить ему на одном и том же музыкальном материале поискать различные характеры (на основе элементов создания характера). В этом случае концертмейстер должен проявить навыки импровизации и предложить аккомпанемент в соответствии с предложенным характером, зачастую, меняя полностью редакцию, в какой выпущена песня.

Возвращаясь к ритму, следует обратить особое внимание на то, что грамотный театральный преподаватель-вокалист всегда предостерегает студента от механического пения в ритмическом отношении. Это мешает вдумываться и вслушиваться в смысловую и мелодическую линии. Отсюда дробиться слово, фраза, возникает ощущение перечисления слогов, и уж конечно, отнюдь не способствует созданию характера и музыкального образа. Это существенная помеха для воспитания живого музыкального ритма, отражающего ритмику речи. Поэтому концертмейстер должен слушать и слышать преподавателя, ясно понимать, как нужно выстраивать ритмический рисунок фразы, предложения и тем самым помочь студенту справиться с этой, как показывает практика, нелёгкой задачей. При обязательном проигрывании мелодии искусное сопровождение концертмейстера помогает голосу не повиснуть в пустоте пауз или потонуть в насыщенном аккомпанементе.

В нотных записях вокальных произведений партия фортепиано не редко даёт в уплотнённой фактуре, иногда даже не совпадают опорные звуки. Хотелось предостеречь концертмейстеров от перегрузки аккомпанеента сложными гармониями, мелизмами и свободной орнаментикой. Само собой разумеется, что опускать возможно только то, что существенно не повлияет на цельность музыки.

Бывают случаи, когда концертмейстер вынужден что-то и добавить, а иногда просто подобрать более подходящее сопровождение для данного студента. В таких случаях не надо бояться простоты или даже примитивности аккомпанеента, так как цели и задачи педагога здесь существенно отличаются от роли концертмейстера, работающего с исполнителем, особенно на первом этапе.

Весьма сложно работать над цельностью произведения в куплетной форме. Периодичность повторения особенно припева с неизменным текстом и музыкой, может создать впечатление монотонности и статичности. Чтобы избавиться от этого, необходимо текст припева подчинить смыслу куплета. Тогда, в зависимости от содержания должен меняться припев. И, пожалуй, особенно трудно достичь ощущения общего развития в песнях куплетной формы, вовсе не имеющих припев. Вот здесь-то и проявляется целый комплекс умений концертмейстера, его чуткость и музыкальность. К сожалению, на практике бывает и так, что пианист, отыграв первый куплет с припевом, вдруг делает небольшое замедление, и вдобавок к тому играет с оттяжкой первую долю. Возникает ощущение, что песня началась заново. И студент, которому и так нелегко держать перспективу, в конец теряется и в лучшем случае начинает петь второй куплет, как первый, а в худшем и вовсе замолкает. Такое в концертмейстерской практике недопустимо, это говорит о том, что пианист видит только ноты и абсолютно отключен от

К содержанию

текстового смысла песни. Тогда как концертмейстер во время исполнения должен жить мыслями и чувствами исполнителя. Какими бы отличными данными ни обладал студент, не говоря уже о среднем и ниже среднего уровне одарённости, ведущая роль в ансамбле, особенно на раннем этапе обучения, принадлежит концертмейстеру.

Говоря о смысловой нагрузке, логике текста и музыки преподаватель-вокалист с самого начала работы над произведением акцентирует внимание ученика на этих аспектах. Недопустимо вкладывать содержание музыкальной фразы «потом», после разбора слов и нот. Этот искусственный приём разрывает единый процесс и нарушает методику работы по специализации. Ф. И. Шаляпин говорил: «Математическая верность музыки и самый лучший человеческий голос мертвенны до тех пор, пока мертвенны чувства и воображение» [3, 251]. Это, в свою очередь, должен чётко понимать концертмейстер и отображать в своём аккомпанементе все требования, которые педагог предъявляет студенту, а не отстукивать формально ноты, ссылаясь на начальный этап разучивания. Знание содержания и музыки произведения всегда должно идти впереди его технических задач. Из этого вытекает чрезвычайно важный аспект, которым, бывает, пренебрегают некоторые концертмейстеры, считая его не столь значимым на начальном этапе разучивания. Это вступления к песням. А ведь вступлением определяется характер, настроение, атмосфера вокального произведения, тем самым, настраивая студента на определённую эмоциональную подачу текста и выполнение поставленной педагогом той или иной задачи. Характер вступления, в свою очередь, должен быть скоординирован целиком и полностью целесообразно поставленной педагогом задачи. Это же относится и ко всем проигрышам, отыгрышам и прочим фортепианным эпизодам, так как они существенно дополняют художественно-образное содержание. Такое распределение между партиями солиста и концертмейстера воспитывает у студента понимание их выразительного значения и восприятие целого.

Методика воспитания актёра базируется большинством театральных школ на системе К. С. Станиславского. «В жизни всегда говорят то, что нужно, что хочется сказать ради определённой цели, задачи, необходимости...» [2, 53]. Эта мысль К. С. Станиславского должна определять работу студента над действенным словом и стать своего рода ведущим лейтмотивом для концертмейстера в работе над произведением. Отсюда напрашивается обобщение всего вышесказанного. Задача преподавателя – активизировать ум, воображение, эмоциональную память, видение студента, побудить его творческую природу к действию музыкальным словом. Задача концертмейстера – помочь преподавателю и студенту реализовать все эти качества в своём исполнении.

Список используемой литературы

1. Казбанова, В. П. Основные принципы работы над вокальным репертуаром студентов-актёров драмы / В.П. Казбанова. – М.: «ГИТИС», 1997. – 24 с.
2. Станиславский, К.С. Работа актёра над собой / К.С. Станиславский. – Издательский дом: Артист. Режиссер. Театр, 2008. – 273 с.
3. Шаляпин, Ф.И. Страницы из моей жизни / Ф.И. Шаляпин. – Эксмо ООО, 2014. – 480 с.

Часть 4. Хореографическое творчество

Абрамова Ю. И

Методы педагогического воздействия на уроках классического танца

[К следующей разработке](#)

К предыдущей разработке

Введение

К содержанию

В сложном и динамичном процессе хореографического образования преподавателю классического танца приходится решать бесконечное множество как типовых, так и оригинальных педагогических задач. Чтобы принимать научно обоснованные решения и уверенно прогнозировать результат, преподаватель должен профессионально владеть методами педагогического воздействия.

Проблема наиболее удачного выбора методов педагогического воздействия является одной из самых актуальных проблем педагогики и психологии. Над этой проблемой трудились и оставили нам огромное наследие такие выдающиеся ученые как А.С. Макаренко, Н.И. Болдырев, И.Т. Огородников, В.А. Сухомлинский и многие другие.

Метод в педагогическом процессе расчленяется на составляющие его элементы, которые называются приемами педагогического воздействия. Методы и приемы педагогического воздействия тесно связаны между собой. По отношению к методу приемы педагогического воздействия носят частный характер и подчиненный. Беседа, например, является одним из основных методов формирования взглядов и убеждений. В то же время она может стать одним из методических приемов, используемых на различных этапах реализации метода приучения.

Методы педагогического воздействия следует отличать от средств педагогического воздействия. К средствам педагогического воздействия относятся, с одной стороны, различные виды деятельности (игровая, учебная, трудовая и т.д.), а с другой стороны совокупность предметов и произведений материальной и духовной культуры, используемых для педагогической работы.

Формирование методических основ педагогики сопровождаются разработкой теории методов педагогического воздействия. К настоящему времени накоплен обширный фонд, раскрывающий сущность и закономерности функционирования методов педагогического воздействия.

§ 1. О разнообразии форм и методов педагогического воздействия: понятие и классификация

Классификация способствует целесообразному и более эффективному использованию методов педагогического воздействия.

Явления воспитания очень сложны и противоречивы, поэтому трудно найти единое логическое основание для классификации многочисленных способов педагогического воздействия. Так в существующих классификациях за основу берется одна или несколько сторон воспитательного процесса.

Одна из классификаций выделяет в качестве методов педагогического воздействия убеждение, упражнение, поощрение и наказание (Н.И. Болдырев, Н.К. Гончарова и др.). В классификации И.С. Макаренко названы такие группы методов, как объяснительно-репродуктивные, проблемно ситуационные, методы приучения и упражнения, стимулирования, торможения, руководства самовоспитанием.

Более последовательной и современной представляется классификация Г.И. Щукиной. Методы педагогического воздействия можно условно объединить в три основные группы.

Первая группа включает методы разностороннего воздействия на сознание, чувство и волю учащихся. Необходимость методов этой группы вытекает из принципа единства сознания и деятельности. Человек становится личностью не только благодаря внешней, практической деятельности, но и деятельности внутренней, психологической. Приобщение к социальным ценностям делает возможным формирование у воспитанников и обучающихся понятий, суждений, оценок – всего того, что лежит в основе взглядов и убеждений личности. К методам формирования сознания личности относятся беседы, лекции, диспуты, пример.

Вторая группа методов педагогического воздействия предусматривает организацию деятельности и формирования опыта общественного поведения. В

К содержанию

педагогике общепризнан тезис, что формирование опыта личности осуществляется лишь при наличии условий жизни и деятельности. Деятельность это и есть решающий фактор самодвижения и развития личности. В состав этой группы методов воспитания входят педагогическое требование, общественное время, приучение, упражнение, поручение, создание воспитывающих ситуаций.

Третья группа объединяет методы педагогического воздействия, выполняющие функции регулирования, коррегирования и стимулирования поведения и деятельности воспитанников и обучающихся. Поступки и действия, совершаемые личностью воспитуемого, должны получать ту или иную оценку, которая призвана закреплять или разрушать складывающиеся формы и мотивы поведения и деятельности. Данную группу методов составляют соревнования, поощрение и наказание.

Ещё одна, предлагаемая нами классификация методов является относительно целостной потому, что она учитывает все основные структурные элементы деятельности (ее организацию, стимулирование и контроль). В ней целостно представлены такие аспекты познавательной деятельности, как восприятие, осмысление и практическое применение. Она учитывает все основные функции и стороны методов, выявленные к данному периоду педагогической наукой, не отбрасывая ни одну из них. Но она не просто механически соединяет известные подходы, а рассматривает их во взаимосвязи и единстве, требуя выбора их оптимального сочетания. Наконец, предлагаемый подход к классификации методов педагогического воздействия не исключает возможности дополнения его новыми частными методами, возникающими в ходе совершенствования процесса воспитания и обучения на современном этапе.

Первая группа методов

По источнику передачи и восприятия учебной деятельности	По логике передачи и восприятия информации	По степени самостоятельности мышления	По степени управления учебной работой
Словесные	Индуктивные	Репродуктивные	Под руководством преподавателя
Наглядные	Дедуктивные	Проблемно-поисковые	Самостоятельная работа обучаемых
Практические			

Вторая группа методов

Методы стимулирования интересов к учению	Методы стимулирования ответственности и долга
Познавательных игр	Убеждения и значимости
Учебных дискуссий	Предъявление требований
Создание эмоционально- нравственных ситуаций	Поощрения и наказания
Организационно- деятельностные игры	

Третья группа методов

Методы устного контроля и самоконтроля	Методы письменного контроля и самоконтроля	Методы практического контроля и самоконтроля
Индивидуальный опрос	Письменные контрольные работы	Машинный
Фронтальный опрос	Письменные зачеты	Контрольно- лабораторный контроль
Устные зачеты	Письменные экзамены	
Устные экзамены	Письменные работы	

К содержанию

Прежде чем перейти к характеристике отдельных методов педагогического воздействия, необходимо отметить, что каждый из них можно представить себе состоящим из совокупности методических приемов. На этом основании порой методы определяют как совокупность методических приемов, обеспечивающих решение задач обучения.

Выбор того или иного метода педагогического воздействия зависит от:

- Предмета;
- Содержания, темы, раздела;
- Дидактической цели урока;
- Уровня подготовленности учеников;
- Познавательных возможностей учеников;
- Личного опыта учеников;
- Отношение ученика к данному предмету, преподавателю;
- Учебно-материального оборудования;
- Личностных качеств преподавателя, уровень его педагогического мастерства.

Таким образом, методы педагогического воздействия не являются догмой, они могут быть изменены в зависимости от способностей обучающихся усваивать тот или иной материал, от их подготовленности и многих других факторов.

Для эффективности методов педагогического воздействия используются два критерия:

- 1) Развитие познавательной активности и самостоятельности учеников:
 - Включение учеников в самостоятельную мыслительную деятельность;
 - Обязательное развитие мыслительных способностей;
 - Умение анализировать;
 - Сравнить, сопоставлять;
 - Делать выводы, обобщения.
- 2) Реализация приемов и методов педагогики сотрудничества:
 - Умение организовывать работу так, чтобы ученики «сами добывали» знания;
 - Сочетание фронтальных и индивидуальных форм работы (чтобы каждый обучался);
 - Способность сопереживать;
 - Владение педагогическим тактом.

В реальных условиях педагогического процесса методы педагогического воздействия выступают в сложном и противоречивом единстве и решающее значение здесь имеет гармонически организованная система их использования.

Методы формирования сознания личности

Формирование сознания по преимуществу связано со способами словесного воздействия на личность, вносит в его сознание знание принципов, норм, правил, предписаний общества личности.

Беседы: при всем своем богатстве идейно-тематического содержания, их основное назначение привлечь самих учащихся к оценке событий, поступков, явлений общественной жизни. При этом убеждающий смысл обсуждаемых проблем будет значительно выше, если они опираются на личный опыт ребенка в его делах и поступках. Форма подачи отдельных фактов и эпизодов может быть различной, но она непременно должна наводить обучающихся на размышления, результатом которых должно явиться распознавание определенного качества личности, стоящего за тем или иным поступком.

В педагогической практике беседы получили, пожалуй, самое большое распространение.

Беседа начинается с обоснования ее темы, которая подготовит обучающихся к обсуждению жизненно важного, а не надуманного дела. На основном этапе беседы учитель дает материал для обсуждения, а затем ставит такие вопросы, чтобы учащиеся свободно высказывали свои суждения. Его задачу можно определить двумя словами:

К содержанию

направлять и поправлять обучающихся. В заключительной ноте преподаватель подытоживает все высказывания, формулирует на их основе наиболее рациональное, намечает конкретную программу действий для закрепления принятой в результате беседы нормы поведения и деятельности обучающихся.

Основную трудность для молодого преподавателя предоставляют индивидуальные беседы. Лучше, если они проводятся по ранее намеченному плану. Так они носят упреждающий характер, вносят некий индивидуальный корректив в общую программу воспитательных воздействий. Организация и проведение бесед имеют выраженный возрастной аспект. Применительно к подростковому возрасту беседы целесообразно строить индуктивным путем, т.е. идти от конкретного поступка к обобщению. Анализ и обсуждение прочитанных книг расширяют кругозор обучающихся, вызывают у них социально ценные чувства, благодаря которым дети активно откликаются на явления общественной жизни.

На какую бы тему преподаватель не начал бы разговор с детьми, он должен быть уверен в том, что предстоящий разговор актуален, вызовет у детей нравственное доверие, ответную положительную реакцию.

Разъяснение и рассказ подготавливают переход к более сложному методу педагогического воздействия – к лекции. Это развернутое систематическое изложение сущности той или иной проблемы. Логическим центром лекции является какое-либо теоретическое обобщение, относящиеся к научной сфере. Конкретные факты здесь служат лишь иллюстрацией или исходным моментом.

Убедительность доказательств и аргументов, живое и душевное слово преподавателя способствует идейному и эмоциональному воздействию лекций. Проведение лекций наиболее широко применяется в старших классах.

Диспут – этот метод формирования суждений, оценок, убеждений на основании закономерности: знания, добытые в ходе столкновения мнений, различных точек зрения, всегда отличаются высокой мерой стойкости, гибкости и общности. Диспут не требует определенных и окончательных решений. Он дает обучающимся возможность анализировать понятия и доводы, защищать свои взгляды, убеждать в них других людей.

Наглядные методы обучения

Формирующееся сознание обучающегося постоянно ищет опору реально действующих, конкретных образов. Этому поиску способствует явление подражательности, которая служит психологической основой примера (наглядность) как метода воспитания.

Наглядные методы достаточно важны для обучаемых, имеющих визуальное восприятие действительности. Современная дидактика требует наиболее рациональных вариантов применения средств наглядности, позволяющих достичь большего образовательного и воспитательного, а также развивающего эффекта. Она ориентирует преподавателей на такое применение наглядных методов обучения, чтобы одновременно иметь возможность развивать и абстрактное мышление обучаемых.

Особенностью наглядных методов обучения является то, что они обязательно предлагаются, в той или иной мере сочетаясь со словесными методами. Тесная взаимосвязь слова и наглядности вытекает из того, что диалектический путь познания объективной реальности предполагает применение в единстве живого созерцания, абстрактного мышления и практики.

Л.В. Занковым было изучено несколько основных форм сочетания слова и наглядности, которые следует учитывать на уроках классического танца:

- посредством слова преподаватель руководит наблюдением, которое осуществляется обучаемыми, а знания об облике предмета, его непосредственно воспринимаемых свойствах и отношениях обучаемые извлекают из самого наглядного объекта в процессе наблюдений;

К содержанию

- посредством слова преподаватель на основании осуществленного обучаемыми наблюдения наглядных объектов и на базе имеющихся у них знаний ведет обучаемых к осмыслению таких связей в явлениях, которые не могут быть высмотрены в процессе восприятия; сведения об облике объекта, о его непосредственно воспринимаемых свойствах и отношениях обучаемые получают из словесных сообщений преподавателя, а наглядные средства служат подтверждением или конкретизацией словесных сообщений;
- отправляясь от осуществляемого обучаемым наблюдения наглядного объекта, педагог сообщает о таких связях между явлениями, которые непосредственно не воспринимаются учащимися, либо делает вывод, объединяет, обобщает отдельные данные.

Характер подражания изменяется с возрастом, и в связи с расширением социально опыта обучающегося, и в зависимости от его интеллектуального и нравственного развития. Обучаемый обычно выбирает себе для подражания готовые образы, воздействующие на него внешним примером. В юности подражание перестраивается, оно становится более сознательным и критичным, это связано с возрастанием роли идейно-нравственных мотивов.

В глазах школьников только тот поступок заслуживает подражания, который совершен авторитетным человеком. Преподаватель всем своим поведением во всех своих поступках и действиях должен служить для обучающихся примером, быть образцом высокой нравственности, культуры, принципиальности и высокой эрудиции.

Индуктивные и дедуктивные методы обучения

Индуктивные и дедуктивные методы педагогического воздействия характеризуют исключительно важную особенность методов – способность раскрывать логику движения содержания учебного материала. Применение индуктивных и дедуктивных методов означает выбор определенной логики раскрытия содержания изучаемой темы – от частного к общему и от общего к частному.

Индуктивный метод

При использовании индуктивного метода деятельность преподавателя и обучаемых, протекает следующим образом:

Преподаватель	Ученики
1 вариант	1 вариант
Излагает вначале факты, демонстрирует опыты, наглядные пособия, организует выполнения упражнений, постепенно подводя студентов к обобщениям, определению понятий, формулированию законов.	Усваивают вначале частные факты, затем делают выводы и обобщения частного характера.
2 вариант	2 вариант
Ставит перед студентами проблемные задания, требующие самостоятельных рассуждений от частных положений к более общим выводам и обобщениям.	Самостоятельно размышляют над фактами и делают доступные выводы и обобщения.

Индуктивное изучение темы особенно полезно в тех случаях, когда материал носит преимущественно фактический характер или связан с формированием понятий, смысл которых может стать ясным лишь в ходе индуктивных рассуждений. Широко применимы индуктивные методы для изучения технических устройств и выполнения практических заданий. Индуктивным методом решаются многие математические задачи, особенно когда преподаватель считает необходимым самостоятельно подвести обучаемых к усвоению некоторой более обобщенной формулы.

К содержанию

Слабость индуктивного метода обучения состоит в том, что он требует большего времени на изучение нового материала, чем дедуктивный. Он в меньшей мере способствует развитию абстрактного мышления, так как опирается на конкретные факты, опыты и другие данные.

Дедуктивный метод

При использовании дедуктивного метода деятельность преподавателя и обучающихся носит следующий характер:

Преподаватель	Ученики
Вначале сообщает общее положение, формулу, закон, а затем постепенно начинает выводить частные случаи, более конкретные задачи.	Воспринимают общие положение, формулы, законы, а затем усваивают следствия вытекающие из них.

Дедуктивный метод способствует быстрому прохождению учебного материала, активнее развивает абстрактное мышление. Применение его особенно полезно при изучении теоретического материала, при решении задач, требующих выявления следствий из некоторых более общих положений.

Так, для математических понятий всеобщей основой выступают общие отношения величины, для грамматики роль такой всеобщей основы выполняют отношения формы и значения слова. По смыслу эти общие основы связи можно выразить в форме моделей (схем, формул, законов, правил), то учащихся учат использовать эти модели.

Такой подход позволяет обучающимся раньше усваивать знания общего и абстрактного характера и уже из них выводить более частные и конкретные знания. Но это не означает, что необходимо перейти к дедуктивному изучению всего материала. Должно быть найдено его рациональное сочетание с индуктивным подходом, так как без индуктивного подхода нельзя успешно подготовить учащихся к решению более сложных задач.

Как видно из характеристики деятельности преподавателя и обучаемых, при использовании дедуктивного или индуктивного методов обучения применяются ранее описанные словесные, наглядные и практические методы.

Но при этом содержание учебного материала раскрывается определенным логическим образом – индуктивно или дедуктивно.

Поэтому можно говорить об индуктивно или дедуктивно построенной беседе, о дедуктивном и проблемно построенном рассказе, о репродуктивно или поисково построенной практической работе. Здесь опять метод педагогического воздействия – понятие многоаспектное.

В реально используемой в данный момент системе методов педагогического воздействия сочетаются несколько условно выделяемых в классификации методов. И то, что мы говорим о применении дедуктивного или индуктивного метода в данной ситуации, определяется ведущей дидактической задачей, поставленной преподавателем на данном этапе обучения. Если, например, преподаватель решил сконцентрировать внимание на развитии дедуктивного мышления обобщенного характера, то он использует дедуктивный метод, сочетая его с проблемно-поисковым, реализуемым посредством специально построенной беседы.

Репродуктивные методы обучения

Репродуктивные и *проблемно-поисковые* методы педагогического воздействия вычлняются, прежде всего, на основе оценки степени творческой активности обучаемых в познании новых понятий, явлений и законов.

Репродуктивный характер мышления предполагает активное восприятие и запоминание сообщаемой преподавателем или другим источником информации. Применение этих методов невозможно без использования словесных, наглядных и

К содержанию

практических методов и приемов обучения, которые являются как бы материальной основой этих методов.

Аналогичным образом строится лекция, в которой излагаются слушателям определенные точные сведения, делаются соответствующие записи, фиксируемые слушателями в виде кратких конспектов.

Репродуктивно организованная беседа проводится таким образом, что преподаватель в ходе нее опирается на известные обучаемым факты, на ранее полученные знания. Задачи обсуждения каких-либо гипотез, предположений не ставится.

Наглядность при репродуктивном методе обучения также применяется в целях лучшего и более активного усвоения и запоминания информации.

Примером наглядности, например, являются используемые в опыте преподавателя В.Ф. Шаталова опорные конспекты. В них последовательно отображены особенно яркие, активизирующие запоминание материала цифры, слова и зарисовки.

Практические работы репродуктивного характера отличаются тем, что в их ходе обучающиеся применяют по образцу ранее или только что усвоенные знания. При этом в ходе практической работы обучающиеся не осуществляют самостоятельного приращения знаний. Репродуктивные упражнения особенно эффективно содействуют отработке практических умений и навыков, так как превращение умения в навык требует неоднократных действий по образцу.

Особенно эффективно применяются репродуктивные методы в тех случаях, когда содержание учебного материала носит преимущественно информативный характер, представляет собой описание способов практических действий, является весьма сложным и принципиально новым для того, чтобы обучаемые могли осуществить поиск знаний. На основе репродуктивных методов чаще всего осуществляется программированное обучение.

В целом же репродуктивные методы педагогического воздействия не позволяют в должной мере развивать мышление, и особенно самостоятельность, гибкость мышления; формировать у обучаемых навыки поисковой деятельности. При чрезмерном применении эти методы способствуют формализации процесса усвоения знаний. Одними репродуктивными методами невозможно успешно развивать качества личности, как невозможно развивать такие качества личности, как творческий подход к делу, самостоятельность. Все это требует применять наряду с ними и методы педагогического воздействия, обеспечивающие активную поисковую деятельность обучаемых.

Проблемно-поисковые методы обучения

Проблемно-поисковые методы педагогического воздействия применяются в ходе проблемного обучения. При использовании проблемно-поисковых методов преподаватель использует такие приемы: создает проблемную ситуацию (ставит вопросы, предлагает задачу, экспериментальное задание), организует коллективное обсуждение возможных подходов к решению проблемной ситуации, подтверждает правильность выводов, выдвигает готовое проблемное задание. Обучаемые, основываясь на прежнем опыте и знаниях, вызывают предположения о путях решения проблемной ситуации, обобщают ранее приобретенные знания, выявляют причины явлений, объясняют их происхождение, выбирают наиболее рациональный вариант решения проблемной ситуации.

Проблемно-поисковые методы педагогического воздействия очень эффективны для обучения, ибо они достаточно часто применяются на практике с помощью наглядных, словесных и практических методов. В связи с этим принято говорить о методах проблемного изложения учебного материала в проблемных и эвристических беседах, о применении наглядных методов проблемно-поискового типа, о проведении проблемно-поисковых практических работ исследовательского вида. По мнению И.Я. Лернера, этот вид методов включает в себя такие его частные случаи, как метод проблемного изложения, частично-поисковый, или эвристический, исследовательский методы

К содержанию

обучения. Частными случаями проблемно-поискового метода являются предложенные М.И. Махмутовым бинарные методы: объяснительно-побуждающий и частично-поисковый, побуждающий и поисковый. Все это как бы конкретные уровни проявления проблемно-поискового метода в широком его понимании, а также сочетания различных методов с постепенным нарастанием поискового элемента в учении.

Изложение учебного материала методом проблемного рассказа и проблемно-построенной лекции предполагает, что преподаватель по ходу изложения размышляет, доказывает, обобщает, анализирует факты и ведет за собой мышление слушателей, делая его более активным и творческим.

Одним из методов проблемного обучения является эвристическая и проблемно-поисковая беседа. В ходе ее преподаватель ставит перед обучаемыми ряд последовательных и взаимосвязанных вопросов, отвечая на которые они должны высказывать какие-либо предложения и пытаться затем самостоятельно доказывать их справедливость, осуществляя тем самым некоторое самостоятельное продвижение вперед в усвоении новых знаний. Если в ходе эвристической беседы такие предположения касаются обычно лишь одного из освоенных элементов новой темы, то во время проблемно-поисковой беседы обучаемые решают целую серию проблемных ситуаций.

Наглядные пособия при проблемно-поисковых методах обучения применяются уже не в целях активизации запоминания, а для постановки экспериментальных заданий, которые создают проблемные ситуации на занятиях.

Проблемно-поисковые упражнения применяются в том случае, когда обучаемые могут самостоятельно по заданию преподавателя выполнить определенные виды действий, которые подводят его к усвоению новых знаний. Проблемно-поисковые упражнения могут применяться не только при подходе к усвоению новой темы, но и во время закрепления ее на новой основе, т.е. при выполнении упражнений, углубляющих знания.

Проблемно-поисковые методы в дистанционном обучении применяются преимущественно с целью развития навыков творческой учебно-познавательной деятельности, они способствуют более осмысленному и самостоятельному овладению знаниями. Особенно эффективно применяются эти методы в тех случаях, когда нужно добиться формирования понятий, законов и теорий в соответствующей области науки, а не сообщения фактической информации. Для обучения намного лучше, если проблемно-поисковые методы будут сочетаться с репродуктивными для большей эффективности.

Методы организации деятельности и формирования опыта общественного поведения

Как основа здорового бытия деятельность является важнейшим источником обогащения школьников опытом общественных отношений и общественного поведения.

Здесь педагогикой обнаружен ряд закономерностей, обуславливающих методы педагогического руководства деятельностью и формированием опыта общественного поведения школьников.

Все виды деятельности потенциально обладают воспитывающими возможностями. Однако каждая такая деятельность содержит компоненты нужные для усвоения лишь ей соответствующих знаний. Поэтому в воспитании целесообразно использовать комплекс деятельностей, т.к. одна не может заменить все остальные.

Объективно ценная обществу деятельность может положительно повлиять на воспитуемого только тогда, когда она становится его личным отношением, когда смыслообразующий мотив деятельности адекватен данному отношению.

В итоге воспитательных воздействий у школьников формируется готовность к выбору цели и способов деятельности.

По отношению к формированию личности школьников деятельность остается нейтральным процессом, если не найдены способы педагогической инструментации. В

К содержанию

этой инструментовке должны определенным образом сочетаться методы и приемы, обеспечивающие приучения, побуждения учащихся, формирование у них опыта общественного поведения.

«Школа, - писал А.С. Макаренко, - должна с первого же дня предъявлять к ученику твердые, непрекаемые требования общества, вооружать ребенка нормами поведения, чтобы он знал, что можно и чего нельзя, что похвально и что наказуемо».[10, стр.138] Педагогическое требование должно не только опережать развитие личности, но и переходить в требование воспитуемого к самому себе.

Требование может вскрыть внутренние противоречия в процессе воспитания, фиксировать недостатки в поведении, деятельности и общении учащихся и тем самым побуждать их к дальнейшему росту и развитию

По форме предъявления различают требования прямые и косвенные. Прямые требования характеризуются такими признаками как позитивность, инструктивность и решительность. Они принимают форму приказа, указания, предписания. Косвенные требования (просьба, совет, намек и т.п.) предполагают наличие у воспитанников в той или иной мере сознания, мотива, цели. В современной педагогике доминируют использования косвенных способов воздействия.

А.С. Макаренко считал, что поскольку ученик не любит подвергаться специальным воспитательным процедурам, воспитатель не должен выдвигать сущность своей педагогической позиции на первый план, а, наоборот должен скрыть ее от (противника) воспитанника. Большое значение имеет соблюдение учителем меры в предъявлении требований к учащимся.

К.Д. Ушинский писал: «Приучите дитя сначала повиноваться 2 – 3 легким требованиям, не стесняя его самостоятельности ни множеством, ни трудностью их, и вы можете быть уверены, что оно будет легче подчиняться и новым вашим постановлениям. Если же стеснив дитя разом множеством правил, вы вынудите его к нарушению того или иного из них, то сами будете виноваты, если приводимые вами привычки не будут укореняться...»(2).

Воспитатель всегда стремится к тому, чтобы его требования стало требованием самого коллектива. Отражением коллективного требования является общественное мнение. Коллектив, достиг в своем развитии идейного, интеллектуального и организационного единства, оказывается способным к самоуправлению, важным фактором которого является общественное мнение. Так коллектив становится субъектом воспитания, опорой и союзником педагога.

Для формирования здорового общественного мнения учитель привлекает воспитанников к коллективному обсуждению всех явлений и событий в жизни класса. Приучает их давать принципиальную оценку. Если учащиеся в своей основной массе активно участвуют в коллективной деятельности, критически относятся к имеющимся недостаткам и стремятся к их преодолению, то в коллективе складывается достаточно зрелое общественное мнение.

Привычка важна сама по себе. Приучение предоставляет собой организацию планомерного и регулярного выполнения детьми определенных действий с целью превращения их в привычные формы общественного поведения. Привычка по мнению К.Д. Ушинского, есть тот процесс посредством которого убеждения делаются склонностью и мысль переходит в дело.

Приучение обнаруживает наибольшую эффективность на ранних ступенях воспитания детей. Применение этого метода требует соблюдения некоторых условий. Предписывая учащимся тот или иной образ действий,

Необходимо выразить его в конкретном ясном правиле. Метод приучения предполагает контроль за характером выполнения действия. Не менее важно организовать контроль учащихся.

К содержанию

Формы общественного поведения, ставшие для воспитанников привычными, отличаются гибкостью и общностью, легко проявляются в разных обстоятельствах, принимая соответствующие этим обстоятельствам конкретные способы действия.

Основное назначения упражнения как метода воспитания - обеспечить приобретение детьми практического опыта коллективных отношений. Опираясь на приучение, упражнения предусматривает многократное повторение, закрепление, упрочнение и совершенствование целых способов действий как устойчивой основы общественного поведения. Упражнение в широком смысле – это такая организация жизни и деятельности учащихся, которая создает им условия поступать в соответствии с принятыми в обществе нормами и правилами поведения.

Метод упражнения часто реализуется через поручение. Они приучают школьников жить и работать по законам коллектива, чувствовать свою причастность к общественным делам.

Привлекая воспитанников к выполнению поручений необходимо управлять их мотивами общественной активности. Без применения тех внутренних сил, которые побуждают школьников поступать определенным образом, нельзя успешно руководить их социальным и нравственным развитием, упражнять его в правильных поступках.

В реальной жизни и деятельности коллектива постоянно рождаются ситуации, в которых подвергаются испытанию вся система сложившихся воспитательных отношений. Открыть такую ситуацию, обнаружить заключенный в ней конфликт по плечу любому вдумчивому педагогу. Иногда, ему приходится самому создать такую внешнюю обстановку, которая вызывает у учащихся необходимое психическое состояние, чувства. Такие специально организованные педагогические условия называют воспитывающими ситуациями. В поисках выхода из созданной учителями ситуации школьник пересматривает свое поведение, приводит его в соответствие с новыми требованиями, изменяющимися условиями деятельности и общения.

Практические методы обучения

Практические методы обучения охватывают весьма широкий диапазон различных видов деятельности обучаемых. Во время использования практических методов обучения применяются приемы постановки задания, планирования его выполнения, оперативного стимулирования, регулирования и контроля, анализа итогов практической работы, выявления причин недостатков, корригирования обучения для полного достижения цели. К практическим методам относятся упражнения, где в ходе упражнения обучаемый применяет на практике полученные им знания и упражнения.

Практические методы применяются в тесном сочетании со словесными и наглядными методами обучения, так как практической работе должно предшествовать инструктивное пояснение педагога. Словесные пояснения и показ иллюстраций обычно сопровождают и сам процесс выполнения работы, а также анализ выполненной работы.

Методы стимулирования поведения и деятельности

Стимулировать – значит побуждать, давать импульс к мысли, чувству и действию. В целях усиления воздействия на личность обучаемого тех или иных факторов. Применяются различные методы стимулирования, среди них наиболее распространены соревнование, поощрение и наказание.

Соревнование – как метод педагогического воздействия строится с учетом социально-психологического факта, что детям в высшей степени свойственно стремление к здоровому соперничеству, приоритету, самоутверждению. Вовлекая обучающихся в борьбу за достижение наилучших результатов в труде и общественной деятельности, соревнование поднимает отстающих на уровень передовых, стимулирует развитие творческой активности, инициативы, ответственности и коллективизма.

К содержанию

Соревнование бывает коллективным и индивидуальным. В процессе организации и проведения соревнования необходимо соблюдать некоторые принципы: конкретность, сравнимость результатов.

Поощрение – способ выражения общественной положительной оценки поведения и деятельности отдельного учащегося или коллектива. Его стимулирующая роль определяется тем, что в нем содержится общественное признание того образа действий, который избран и проводится обучаемым в жизнь. Воспитательное значение поощрения возрастает, если оно включает в себе оценку не только результата, но и мотива и способов деятельности. В поощрении особенно нуждаются дети несмелые, неуверенные. К поощрениям чаще всего приходится прибегать в работе с младшим школьным возрастом, который особенно чувствителен к оценке их поступков.

Преподавателю необходимо одинаково заботиться о том, чтобы не появились ученики захваленные и обойденные общественным вниманием. Сила воспитательного влияния поощрения зависит от того, насколько оно объективно и находит поддержку в общественном мнении коллектива.

Отношение к наказаниям в педагогике весьма противоречиво, не однозначно. А.С. Макаренко писал: «Разумная система взысканий не только законна, но и необходима. Она помогает оформиться крепкому человеческому характеру, воспитывает чувство ответственности, тренирует волю, человеческое достоинство, умение сопротивляться соблазнам и преодолевать их».

Наказание – это такое воздействие на личность школьника, которое выражает осуждение действий и поступков, противоречащих нормам общественного поведения. Наказание корректирует поведение ребенка, дает ему понять, где и в чем он ошибается, вызывает чувство неудовлетворенности и стыда.

Но наказание ни в коем случае не должно причинять ребенку страдание – ни физического, ни морального. Средствами метода наказания выступают замечания учителя, предложение встать у парты, выговор в приказе по школе и т.п.

Всякое наказание должно сопровождаться анализом причин и условий, породивший тот или иной поступок. Наказание приносит успех, когда оно согласуется с общественным мнением коллектива. Нельзя злоупотреблять наказаниями. Гораздо сильнее действуют взыскания неожиданные, непривычные.

§ 2. Условия оптимально выбора и эффективного применения форм и методов педагогического воздействия на уроках классического танца

В практической деятельности преподаватель, выбирая методы педагогического воздействия, обычно руководствуется целями этой деятельности и её содержанием. Исходя из конкретной педагогической задачи, преподаватель сам решает, какие методы педагогического воздействия взять себе на вооружение.

Метод сам по себе не может быть ни хорош, ни плох. В основу воспитательного и образовательного процесса кладутся не сами методы, а их система. «Никакое средство педагогическое, даже общепринятое, какими обычно считается и внушение и беседа, не может признано всегда абсолютно полезным. Самое хорошее средство в некоторых случаях обязательно будет самым плохим». Педагогическое мастерство приходит только к тому учителю, который ищет и находит оптимальное соответствие методов воспитания в закономерностях возрастного и индивидуального развития учащихся.

Выбор методов педагогического воздействия не произвольный акт. Он подчиняется ряду закономерностей и зависимостей, среди которых первостепенное значение имеют цель, содержание и принципы воспитания, конкретная педагогическая задача и условия ее решения, учет возрастных и индивидуальных особенностей учащихся. Методика воспитания, по замечанию Макаренко А.С., не допускает стереотипных решений и даже хорошего шаблона.

К содержанию

1. Методы разностороннего воздействия на сознание, чувства и волю воспитуемых

Уже с первого урока рекомендуется провести с учащимися беседу об искусстве танца, в доступной форме познакомить их с историей развития хореографического искусства, и классического танца в частности, с традициями школы, воспитавшей всемирно известных танцовщиков, рассказать о его красоте и многогранности, пластике и выразительности, об обязательной согласованности с музыкой и значение изучаемых на уроке отдельных каждодневных упражнений, рассказать учащимся о том, как они должны вести себя на уроке классического танца (реагировать на замечания, сделанные другому ученику в сопоставлении с собой, запоминать замечания не на один урок и постепенно уходить от ошибок, отмеченных в замечаниях, внешний вид, порядок хода урока, дисциплина и т.д.).

Каждый урок начинается короткой беседой, где в нескольких словах педагог рассказывает о планах на урок: что и где новенького, что повторим, над чем поработаем, о чем подумаем.

Это дает своеобразный настрой на урок, дети быстрее организуются, отряхиваются от перемены, переключают свое внимание на предмет, педагога и его слова. Идет воздействие на сознание, дается так называемая установка: на следующие 60 минут работать.

Беседа ведется на протяжении всего урока, ведь почти все методы воспитания внедряются в практику посредством вербального общения.

Беседа вообще есть одна из важнейших форм общения, где «общение выступает как одна из форм человеческого взаимодействия, благодаря которой люди, как физически, так и духовно, творят друг друга» обмениваются опытом, влияя друг на друга.

Именно в процессе общения, а в данном случае посредством беседы, формируются определенные представления, вырабатывается взаимопонимание, обмен действиями, мыслями, чувствами и переживаниями.

Поэтому беседа есть не что иное, как определенная форма творчества, в процессе которой раскрываются как личность педагога, так и личность учащегося, возникает взаимопонимание, так необходимое для достижения поставленных задач.

В каждом конкретном разделе урока она может носить скорее частный характер, будучи элементом какого-либо метода, его приемом.

Лекции не часты в практике уроков классического танца, но одинаково являются одним из необходимых методов воздействия.

Лекции на уроках классического танца проходят в несколько ином виде, чем мы привыкли, слушая лекции на методических объединениях, каких-либо заседаниях или в институте. Зачастую на лекцию, форму которой мы советуем взять на вооружение педагогам классического танца, можно потратить все время урока.

Чаще всего лекция принимает характер беседы во время просмотра видеоматериала и может выступать здесь как прием метода примера.

Рационально такие лекции проводить раз в месяц. Думается этого достаточно, так как с одной стороны видео не может наскучить детям, имея такую периодичность (не часто), с другой стороны правильно подобранный видеоматериал (в контексте задач данного этапа обучения) является значительным подспорьем в работе, сочетая в себе различные методы воспитания (пример, требование, соревнование, стимулирование). Это могут быть видеозаписи из личного архива педагога или архива самодеятельного хореографического коллектива.

Если в определённый период обучения наша задача – постановка корпуса рук, ног, то показываются видеозаписи уроков, где на фоне еще достаточно простых комбинаций несложных движений, мы видим четко поставленные спины, чистые формы выворотных позиций ног, положений и переходов рук.

К содержанию

Учащиеся видят перед собой явный пример того, как это может быть в идеале, ведь не случайно пример – это своеобразный наглядный образ, яркий показательный образец, достойный подражания. Дети начинают сопоставлять с собой, задумываться: «а что не так у меня? Отчего это? Как подойти к таким результатам?» (Конечно не так глобально, но все-таки какие-то сдвиги в сознании детей происходят).

Просмотр всегда сопровождается пояснением тех или иных моментов, необходимых для большей наглядности как педагогу, так и участникам коллектива.

Так, к примеру, просматривая комбинацию *plié*, мы обращаем свое пристальное внимание на мышечную работу спины: развернутые плечи, опущенные сильно вниз лопатки, «высокая» поясница, «тонкая» талия и т.п., а в комбинации *rond de jambe par terre* выделим работу «длинной» ноги, проходящей через все точки полукруга (в том числе точки *eearte* ↑↓), на *passé par terre* – «чистую» I позицию ног, в комбинации *battement tendus* – «высокий» подъем, выворотность в стопе («птичка») и везде проводим генеральную линию – корпус: его крепость, неподвижность, подтянутость, и, в то же время, легкость и выразительность.

Таким образом, учащиеся наглядно представляют себе то или иное движение, еще раз улавливают основные требования его исполнения, удостоверившись в правильности или ошибочности своих действий во время работы на уроке.

Воспитательный аспект метода примера подразумевает на уроках классического танца множество способов своей реализации. В начале введения предмета в канву учебной программы детям полезно предложить посещение урока классического танца старшего класса, показать старших товарищей по сцене. Это даст представление маленьким ученикам, начинающим свой путь в классическом танце, как со временем усложняется техника классического танца, и как она может быть использована в практической, концертной деятельности: движения корпуса, рук, ног и головы более скоординированы, более гармоничны, наполнены пластикой и выразительностью, и выдают наличие «школы». Однако следует пояснить детям, что все это достигается не за один день, а лишь годами и упорным самоотверженным трудом, что нужно постоянно заставлять себя бороться с собой и с природой (имеется ввиду природные данные учеников), где нет места мнениям, подобным: «я устала», «надоело», «больно», «кто бы пожалел» и пр.

Важное значение имеет личный показ исполнения изучаемого движения преподавателем. Так как природа классического танца и его техника познаются через исполнительство, то профессиональный опыт и талант преподавателя исключительно важны в данном аспекте примера.

Показывая и объясняя, он тем самым становится явным примером для подражания, он дает понять детям, что можно не только знать, но и делать и не только делать, но и знать. Немаловажное место занимает метод примера при внеклассной работе и во время посещения классом театра, где идут балетные спектакли.

Эти детские впечатления о балетной красивой пачке, об атласной балетной туфельке, о красивом прогибе корпуса назад, о высоко поднятой и задержанной ноге – явно вызывают массу любознательных вопросов, на которые в данном случае необходимо ответить, становится явным: дети влюбляются в это искусство, видят в нем сказочность, красоту, мечтают быть такими же красивыми, мягкими, пластичными и, в то же время, свободными, сильными и уверенными.

Пока это еще внешняя форма выражения любви к искусству танца, и не все за внешней мишурой смогут увидеть неустанный труд, работу над собой, борьбу со своими недостатками и характером.

Педагогическая задача в этом случае – зажечь в юных дарованиях огонь желания, заинтересованность, сподвигнуть на самоотверженный труд, чтобы желаемые мечты так же танцевать на сцене стали явью.

2. Методы организации деятельности и формирования опыта общественного поведения

Эти методы, на наш взгляд, являются ключевыми в работе педагога классического танца.

На уроках классического танца под опытом общественного поведения подразумевается школа классического танца, сложившаяся веками и трудом многих поколениями великих танцовщиков, постановщиков, балетмейстеров и теоретиков балета.

И основной целью в контексте воспитательной работы следует рассматривать возможность педагога донести до учащихся посредством организации определенной деятельности этот самый опыт. То есть «дать» детям школу – школу классического танца.

Пытаясь решить задачи определенного этапа обучения, педагог выдвигает свои требования, исполнить которые учащиеся в данном случае обязаны. Так, к примеру, элементарное требование привести волосы головы в порядок, выражается элементарным предписанием для всех, но после неоднократного повторения просьба выполнить предписанное правило, в случае его невыполнения, переходит в приказание. Это, на первый взгляд, маловажное требование, на проверку играет весьма важную роль: даже такая деталь внешнего вида ученика, как прибранные в шишечку волосы, способна показать степень отношения к предмету, степень организованности ученика, его готовности к уроку.

При выполнении комбинации *rond de jambe par terre* дается указание сделать комбинацию с *peroration*, и всю комбинацию держать руку на II позиции. Комбинация по длительности достаточно большая, поэтому заранее известно, что на всей ее протяженности руку выдержать по II позиции довольно сложно. Однако дети стараются выполнить данное требование, вырабатывая нужные технические навыки и вместе с тем, силу воли и твердость характера (руку хочется спустить, встряхнуть, ну хотя бы убрать на талию, она затекла, потяжелела, но нет учащиеся стоят, пыхтят, работают, рука держится и по всем правилам в большинстве случаев: что поделаешь – такова цена легкости и выразительности на сцене).

Из урока в урок стоя одной рукой за палку при постановке корпуса приходится высказывать одно и то же требование: «опорное плечо – вниз и назад». Из приказанного характера это требование может перейти в просьбу или намек, если допущенная ошибка «вылезла» из-за увлеченности основным движением комбинации (поскольку ошибка уводит вперед опорное плечо, а вместе с ним и всю опорную сторону туловища, является наиболее распространенной и очень часто допускаемой). Порой косвенные требования своей мягкостью оказывают большее влияние, нежели конструктивные и решительные прямые требования, порой совет и намек не менее важны, чем более жесткий и конкретный приказ.

Каковым бы ни было требование, прямым или косвенным, оно всегда должно заставлять ребенка задуматься над совершаемым действием, ученик должен переварить его, пропустить через себя, свои мозги и чувства, тем самым давая толчок развитию личности ребенка, его внутреннему «я».

Принципы формирования личности в коллективе является одним из ведущих принципов воспитания, тем более при обучении хореографическому творчеству, где вся работа происходит в группе учащихся, коллективе, и воздействие идет непосредственно через коллектив, тем более, что любая личность живет и развивается в системе взаимоотношений с окружающим ее миром как духовной, так и материальной культуры.

Целью воспитания считал А.В. Луначарский, должно быть всесторонне развитие такой личности, которая умеет жить в гармонии с другими, которая может содружествовать и связана с другими сочувствием.

Группа детей, объединенная для занятия любимым делом – танцем, стала коллективом, где сформировался определенный микроклимат со всей собственной средой.

К содержанию

Пытаясь создать атмосферу воспитания личности в коллективе, акцент должен ставиться, прежде всего, на требованиях личности к себе. Только при этом дети начинают понимать, что они зависят друг от друга, и, одновременно каждый из них несет ответственность за коллектив в целом.

Так к примеру, при проведении контрольного урока конца I четверти на детей падала особая ответственность: первый просмотр достижений класса за истекший период, первые оценки профессионального роста учеников педагогическим коллективом, первый показ своих успехов родителям и друзьям.

Каждый из них осознавал, какая мера ответственности на них возложена, поэтому подошел к работе очень серьезно и трепетно: никаких опозданий, нужно подойти в класс вовремя и разогреться. Повторить выученные комбинации, проверить свой внешний вид – аккуратно прибранные волосы, подготовленная (чистая) балетная обувь, аккуратно завязанные ленты и пр.

Здесь мы видим, как каждый из учеников чувствует серьезность предстоящего урока и, будучи членом коллектива, старается его не подвести. Личность, по словам А.С. Макаренко, выступает в новой позиции воспитания – она не объект воспитательного влияния, а его носитель-субъект, но субъектом она становится, выражая интересы всего коллектива, пересматривая свою внутреннюю позицию в целях появления своих возможностей на фоне и посредством коллектива.

Воспитательные методы организации деятельности и формирования опыта общественного поведения реализуются, как мы уже отметили выше, посредством приучения, упражнения и поручения через деятельность личности.

На уроках классического танца они приобретают особое значение, поскольку овладение школой классического танца немислимо без формирования профессиональных навыков, вырабатываемых поручением, упражнением и привычкой.

Все три воспитательных аспекта метода организации деятельности на уроках классического танца настолько переплетаются друг с другом, что ни один из них не смыслит без двух других, давая весомые результаты не только на поле приобретения практического опыта, но и создавая благоприятные условия для развития многих нравственных и эстетических качеств личности, для более полной реализации ее внутренних потенциалов.

Считая, что, и упражнение, и приучение (в нашем конкретном случае на уроках классического танца) реализуются через поручение, необходимо отметить, что побуждая учеников к выполнению каких-либо действий, мы должны научиться управлять мотивами их действий в контексте данного вида деятельности. Если мы знаем, что подвигнет ученика к выполнению этого действия, мы безошибочно найдем формы реализации и методов приучения и методов упражнения.

Поручая учащимся выполнение определенных движений посредством упражнения (которое задается комбинациями экзерсиса), мы постепенно формируем профессиональные привычки, так называемые профессиональные навыки, без которых не обходится дальнейший профессиональный рост в сфере хореографии и совершенствование личности в целом.

Основная часть каждого урока начинается с постановки корпуса стоя одной рукой за палку в V позиции ног. Поручая детям выполнения этого движения (а по сути это просто технически статичная, но внутренне силовая работа), заметно их старание дотянуть колени, выровнять бедра, с помощью мышечной работы плеч, лопаток и области живота добиться его устойчивости в положении «над ногами».

Постепенно, изо дня в день, с помощью этого упражнения и посредством его повторения, а в дальнейшем и усовершенствования путем включения подготовительного, первого и обратного первого port de bras, вырабатывается привычка держать корпус в таком положении постоянно, становясь профессиональным навыком, выступая не только как нечто внешнее, как идеальное телосложение с точки зрения эстетики, но и как

К содержанию

необходимое условие для усвоения всего комплекса сложных движений классического танца.

Вырабатывается манера держать свой корпус, свое тело в соответствии с профессиональными требованиями не только в статике, но и в динамике, в пространственных и временных условиях, впоследствии характеризуюсь гармонией форм, пропорций и линий корпуса, пластичностью и художественной выразительностью движений, поз, способствующих в дальнейшем созданию нужного сценического образа в танце.

Еще пример. Поручая учащимся разучивании комбинации с использованием основного *sur le cou de pied* ↑ и ↓, мы воспитываем профессиональную привычку во время исполнений определенной группы движений (*pas de passe, fondus, frappes*) держать бедро и колено рабочей ноги закрепленным и предельно выворотным в сторону, а нижнюю часть ноги, от колена до вытянутых пальцев, – работать независимо от статичной выворотной верхней части.

Повторяя это упражнение постоянно, ежеурочно, замечаем, как учащиеся делают значительные усилия над собой, заставляя колено держаться в сторону (особенно у детей с недостаточной выворотностью в тазобедренном суставе), как желание достичь нужного результата заставляет детей, вопреки природе, бороться с ней, избавляясь от закостенелости и малоподвижности.

Закрепляя правильное исполнение движения ежеурочным его повторением, мы видим, как упрочняются знания детей и их опыт в процессе работы: движения наливаются силой, делаются с особой уверенностью, поддерживая все правила исполнения и, в то же время, становятся легкими, как-бы не требующими особых усилий. Но эта легкость и непосредственность в исполнении – результат длительных и постоянных тренировок, постепенного совершенствования личности учащегося, как в техническом исполнении, так и в во внутреннем «я».

Так, к примеру, освоение *rond de jambe par terre* и его совершенствование идет из урока в урок посредством включения новых усложняющих элементов, освоить и справиться с которыми – основная задача ученика на данном этапе.

Естественно, что совершенство в исполнении приходит не сразу, но постоянные упражнения и привычка делать движения, как положено по школе, в соответствии с уже известным, накопленным опытом школы классического танца, сделает впоследствии свое дело.

Начало или окончание урока, повторение и закрепление пройденного материала, усовершенствование движений, работа над новыми элементами – вся эта деятельность протекает в определенных условиях на фоне совершенно различных ситуаций – от критических и конфликтных до примерных и показательных.

Разнообразие этих конкретных ситуаций настолько велико и бесконечно, что преподаватель может в должной мере проявить свои качества мастера, свою педагогическую фантазию, применяя на фоне этих ситуаций совершенно новые, неожиданные, острые приемы, разнообразные воспитательные моменты, неординарные формы подхода к ситуациям, освобождаясь от штампов и шаблонов в разрешении каждой из них.

По-разному проявляясь, воспитывающие ситуации, способствуют не только простому протеканию этих процессов, но и активизируют влияние умственных, эстетических, мировоззренческих и нравственных качеств личности на ее формирование.

Оценивая и анализируя ситуацию, преподаватель должен наиболее быстро, эффективно, ярко, неожиданно, с моментом взрыва, но в то же время, положившись на четкие знания в области педагогики и психологии, найти нужное решение возникающих по ходу процесса (ситуации) проблем и задач, целиком положившись на свой опыт, возможности и интуицию.

К содержанию

Именно создание таких моментов помогает порой маленькому человечку задержаться, переосмыслить сделанное, раскрыть некоторые внутренние качества, а порой и избавиться от ненужных, проанализировать свои действия и выйти на новый этап работы над собой, другими словами оказывает мощное воспитательное воздействие на формирование моральных, нравственных и эстетических качеств личности.

3. Методы регулирования, коррегирования и стимулирования поведения и деятельности

Среди огромного разнообразия методов воспитания мы можем и должны выделить особо еще одну группу методов, значение которых сложно недооценивать, особенно при овладении техникой хореографической школы.

Это методы стимулирования и регулирования сознания и деятельности обучающихся. Другими словами, мы не только должны воздействовать на сознание, чувство, волю детей посредством методов беседы, не только организовывать деятельность учащихся посредством требований поручений, упражнений и привычки, но и побуждать, давать весомый импульс, значимый толчок как к мысли, чувству и сознанию, так и деятельности учеников. А «пожиная плоды» работы учащихся мы должны уметь регулировать и корректировать это самое сознание и деятельность.

Ведь чтобы идти дальше, стимулировать какую-либо деятельность, чувства, сознание, надо знать к чему стимулировать, отталкиваясь как от задач и целей нашей работы, так и от достигнутых или не достигнутых результатов, реализованных или нет целей, приближающих нас к разрешению задач, как данного периода, так и всего курса обучения классическому танцу.

Таким образом, методы стимулирования и коррегирования не могут существовать отдельно, а весомо переплетаются в практической деятельности педагога.

Так проверка и оценка знаний, умений, приобретенных навыков исполнения – явная необходимость, логически обусловленная всем процессом обучения, проходящая при закреплении, повторении формируемых навыков и умений исполнения элементов и движений, а также при применении этих самых навыков и умений на практике (этюдная работа на уроке, концертная деятельность учащихся).

Систематически проверяя и оценивая знания обучающихся, преподаватель тем самым следит за результатами и ходом всего учебного процесса, четко выделяет недостатки в исполнении тех или иных элементов и движений, пробелы и упущения в знаниях учащихся. Следит за уровнем приобретенных умений исполнения, принимает вовремя меры по устранению «вылезших» недостатков.

В классе в конце каждого урока по результатам работы выставляется оценка каждому ученику. Исключения составляют уроки, во время которых проходят углубленные беседы, видеолекции или большая часть урока посвящена освоению нового трудного движения и разучиванию комбинации с использованием этого движения. Оценка объявляется и комментируется перед всем классом, что также носит определенный воспитательный характер.

Оценивая работу обучаемых нельзя забывать ряд обстоятельств и факторов, влияющих на ту или иную оценку (тип темперамента, состояние здоровья, возрастные особенности учеников, их скорая утомляемость – особенно после пяти-шести уроков в общеобразовательной школе).

Оценка должна быть всегда объективной, обязательно мотивированной и выражаться в конкретных показателях.

Но не только оценка может стимулировать и регулировать достойную деятельность учащихся. Такой метод стимулирования, как соревнование, имеет свое неопределимое значение, особенно на уроках классического танца, где каждому из учащихся хочется занимать место на «центральной палке», быть одним из лучших, быть примером для других, самоутвердиться.

К содержанию

Однако соревнование должно быть вовсе не за оценку и не за «почетное и уважаемое» место, а за желание быть примером, образцом во всем: в поведении, в прилежании, в качестве исполнения движений, в их координации и выразительности, ведь все это добывается кропотливым, терпеливым, порой с недетской самоотдачей, трудом.

Внедряя учащихся в соревновательный процесс, мы тем самым имеем возможность побуждать к деятельности творческое начало личности проявлять свою активность, внутреннюю позицию, ответственность, инициативность.

Быть примером для младших товарищей, которые «раскрыв рот», смотрят, как работают ученики старшего класса – вот где, как нам думается, возможность применить метод коллективного соревнования.

Здесь также можно предоставить учащимся результаты и достижения выпускного класса именно тогда, когда и они были учениками третьего класса и только начинали овладевать искусством хореографии.

Просмотрев видеозапись, дети сегодняшнего третьего класса захотят добиться таких же высоких результатов в качестве исполнения движений и даже увидят более яркие картины своего творчества, мечтая добиться более весомых результатов, мечтая, чтобы такие юные танцоры, как они сейчас, позже смотрели на видеозаписях их класс и стремились подойти к их «высотам».

Любое соревнование, будь то коллективное или индивидуальное, делает значительно более интересной и более привлекательной самую скучную, трудную работу, каковой по сути и является работа на уроках классического танца.

На первый взгляд повторение изо дня в день одних и тех же движений, комбинаций ведет не только к приобретению профессиональных навыков (для хореографии), но и, порой делает работу механичной, зазубренной, лишенной главного смысла – вдумчивого отношения к движениям. И если идти по этой колее, то очень скоро учащиеся начинают ощущать на уроках скуку, они чаще «зевают», пропадает интерес к урокам, предмету.

Но стоит, порой, заронить искру соревнования в классе, как мы видим, что процесс работы оживляется. Появляются положительные эмоции, интерес, наглядно проступают стимулы в желаниях детей добиться лучшего, достичь поставленной цели, преодолеть трудности и огорчения по поводу неудач, мы видим, как из отстающих ученик переходит в группу успевающих, показывает положительные результаты и, порой, сам становится примером для подражания в работе других.

Ученица Марина Д. часто пропускала занятия. Это было обусловлено следующей причиной: у Марины есть младший брат, с которым ей приходилось оставаться дома из-за работы родителей. На занятиях она появлялась очень редко (до одного раза в неделю), что и отражалось на ее успеваемости: она много пропускала, не нарабатывалась техники и опыта в исполнении движений, она стала значительно отставать от других учеников, что стало явно заметным. Но ситуация изменилась, брат пошел в детский сад, и Марина стала присутствовать на каждом занятии. Однако было заметно, что ее удрученное настроение не изменяется, она по-прежнему была скованна, безынтересна внутренне к занятиям. Пришлось провести с Мариной Д. беседу: ее одноклассница по общеобразовательной школе Юлия Т. учится вместе с ней и вместе с ней занимаются в самостоятельном хореографическом коллективе, и, хотя не считается лучшей ученицей по хореографии, она все же старательна, прилежна, ответственно относится к урокам и, соответственно, имеет неплохие результаты, успешно справляясь с поставленными задачами. Объяснив Марине, что она ничуть не хуже, а в чем то даже лучше и сильнее, она изменила свое отношение к занятиям. Девочка сможет достичь не менее достойных результатов и справиться со всем от чего отстала, чего недопоняла, с чем не справилась.

Таким эпизодом может служить пример индивидуального соревнования, как метод стимулирования деятельности и поведения.

Но среди методов стимулирования, часто используемых на уроках классического танца, можно выделить поощрение и наказание.

К содержанию

Стимулирующая роль поощрения состоит в том, что оно содержит своеобразное признание тех действий, которые ученики осуществляют в процессе учебы на уроках классического танца. Их положительная оценка, порой, выражающаяся в простом словесном одобрении, побуждающем в ученике чувство радости, удовлетворения за правильно исполненное движения или комбинацию. Поощрение наполняет ученика верой в свои силы, бодростью, энергией, желанием, не останавливаясь на достигнутом, идти дальше и добиваться еще больших успехов.

Однако, применяя методы поощрения, нельзя захваливать учеников, переходить некую границу, за которой часто начинает поступать тщеславие, эгоизм, потребность в постоянном одобрении, нескромность и заносчивость.

Ставя во главу поощрения моральные и нравственные принципы, необходимо, чтобы дети были исполнены гордости и веры в себя, а не гнались за «пятеркой», тщеславным желанием быть первым, быть похваленным, отмеченным, быть всегда на виду.

На уроках применимы и так называемые методы поощрения «завтрашнего дня». «У тебя сегодня неплохо получилось *sur le cou de pied*, а завтра, мне думается, ты сделаешь, к примеру, как Женя П. «Ну, если ты так выразительно и дальше будешь исполнять *port de bras*, то мы поставим номер с участием твоих рук». «Наконец твои уши хоть на чуточку еще раскрылись: ты начала слушать музыку, а вскоре будешь слышать и музыку, и преподавателя одновременно».

Таким образом, поощряя, мы должны в первую очередь настраивать учащихся на ответственность за выполняемое дело, давать стимул к самовоспитанию, самодеятельности, самосовершенствованию качеств личности ученика.

В процессе воспитания не все так гладко и причесано, как порой кажется. Наряду с успехами в овладении азов школы классического танца, наряду с положительными эмоциями, поощрением, похвалой существуют и ряд факторов, осознающихся как отрицательные, неудовлетворительные и даже пагубные. Воздействия таких факторов приходится нейтрализовывать и устранять не только беседой, требованиями или раскрытием сути воспитывающей ситуации, но и таким методом стимулирования воспитательного процесса как *наказание*.

В своей сути это своеобразный метод помогает учащимся останавливать и избавляться от проявления ряда действий, далеко не соответствующих общепринятым нормам и требованиям.

Корректируя, наказание должно осуждать эти действия, побуждать детей неуклонно следовать тем самым нормам и требованиям, которые помогают сформироваться любой личности как терпеливой, старательной, ответственной за себя и окружающих, с крепким, волевым характером и достоинством настоящего человека.

Наказание должно будить у ученика чувство стыда, неудовлетворенности собой, отчуждения и дискомфорта в отрыве от происходящего, а также огромное желание изменить то, что было удостоено порицания и осуждения.

Однако наказывая, преподаватель должен чувствовать определенную меру ответственности, учитывая различные обстоятельства: возрастной критерий, семейная обстановка, личностное положение учащегося в коллективе, что требует от преподавателя определенного мастерства, педагогического такта, умение разобраться в сложившейся ситуации без криков, лишних эмоций и раздражительности.

На урок Лиза С. Пришла не готовой она не выучила комбинации, а следовательно, не смогла исполнить комбинацию даже в «пол-ноги».

Нельзя сказать, что Лиза С. Не готовится к занятиям систематически, но подобные ситуации уже случались не раз. Ранее они сопровождались обыкновенным словесным нарицанием типа: «На первый раз прощаю, второй- запрещаю, третий выгоняю!». На сей раз ученица была удостоена выговора и удаления из числа работающих у станка на стул, «когда выучишь, что делать, тогда встанешь». На следующий урок Лиза С. пришла

К содержанию

готовой, с выученными комбинированными заданиями. Девочка знала все до мельчайших подробностей, смогла грамотно исполнить комбинацию. В последствии она добросовестно готовилась к урокам. Быть отстранённым от работы в классе, когда там столько нового и интересного, когда что-то начинает получаться и чувствуешь внутреннее удовлетворение от работы, весьма обидно. Девочка поняла суть наказания: не зная простого к сложному уже не подойти. Правильно отнеслась к наказанию, не смирилась со своим положением, проявила нетерпимость к своей лени и безразличию, попыталась избавиться от этого, проявила терпеливость, настойчивость и силу.

Но не все противоречия, которые возникают в результате неприятия требований педагога, разрешаются столь резко. Порой хватает неодобрительного взгляда, замечания, нерезкого упрека или короткой беседы: «Если ты хочешь спать, можешь спокойно идти домой» (в случае, если ученик ленится), «не хочется трудиться, пожалуйста, вставай на боковую палку, чтоб тебя не замечали и делай, что хочешь, хоть усни», «знающие люди (имея ввиду преподавателей и учеников старших классов) оскорбятся таким отратительным исполнением движения» и т.п.

Все, опять же, зависит от ситуации, в которой возможно или нет применение наказания, а также от мастерства преподавателя. Если он такое применяет, наказание тогда только приносит успех, когда нужно разрешение ситуации или конфликта заставляет обучаемого в противовес тому отрицательному, что было подвергнуто осуждению, проявлять свои внутренние положительные качества, задуматься над содеянным, почувствовать стыд и отчужденность и перейти к работе над собой, заставив волю и характер добиваться результатов, нужных и требуемых преподавателем.

Заключение

Влияние правильно подобранных методов педагогического воздействия на формирование и закрепление эстетических и нравственных качеств школьников посредством вышеописанных примеров и показателей сложно переоценить. Посредством анализа применяемых на уроке классического танца методов педагогического воздействия, которые при правильном и грамотном подборе, находясь в тесной взаимосвязи и чаще всего действуя в комплексе, вполне реально и устойчиво способствуют:

1. приобретению и закреплению знаний;
2. формированию в личности обучаемого эстетических и нравственных норм и качеств, как то: любовь к искусству, в частности к балету, музыке, театру и в целом к прекрасному;
3. формируют и воспитывают волевые свойства характера, терпение, старательность, трудолюбие, силу духа;
4. ответственности за себя и за окружающих, организованности, требовательности, принципиальности.

Качества, свойства и черты личности обучаемых проявляются не только в специальной деятельности (в данном случае хореографии), но и в комплексе всей окружающей детей жизни.

Мы не только классифицировали методы педагогического воздействия и пробежались по ним легким описанием и определением каждого, но и подтвердили, что почти каждый из них принимает действенное участие в ходе урока классического танца.

Однако говорить конкретно и шаблонно, что здесь приемлем и применим именно этот метод, здесь – тот, а там – третий, нельзя.

Каждая ситуация урока, его цели, задачи требуют творческого педагогического подхода в выборе методов педагогического воздействия. Не исключено, что преподавателем могут применяться и другие методы и формы педагогического воздействия, великое разнообразие которых бесконечно.

К содержанию

Каждая ситуация урока, к которой применяется тот или иной метод педагогического воздействия, есть небольшой урок жизни, воспитывающий из маленького человека полноценную, гармонично развитую и образованную личность, которой пригодятся в жизни, сложной и противоречивой, эти маленькие, но столь значимые уроки этики, нравственности, достойного отношения к себе и окружающим, любви к прекрасному.

Литература

1. Базарова Н.П. Методика. Классический танец. – Л.: Искусство. – 1984.
2. Барышникова Т. Азбука хореографии. – СПб.: Респлекс, Люкси. - 1996.
3. Ваганова А.Я. Основы классического танца. – М.: Искусство. -1989.
4. Васильева Т. Балетная осанка. – М.: Искусство. – 1995.
5. Головкина С.Н. Уроки классического танца. – М.:Искусство. – 1989.
6. Луначарский А.В. О народном образовании. – М.: АПН РСФСР. – 1958.
7. Макаренко А.С. Педагоги пожинаяют плечами – Пед.соч., том 1. - М.: Правда. – 1971.
8. Макаренко А.С. Проблема воспитания в советской школе. - М.: Просвещение. - 1982.
9. Методические разработки преподавателей НГХУ / Под ред. Л.А. Крендель. – НГХУ. - 2001.
10. Методическое пособие для педагогов хореографических училищ, школ, студий. Первый год обучения. – Л.: ЛГХУ. – 1965.
11. Никифорова А.В. Методика: из опыта преподавания. – Новосибирское Государственное хореографическое училище. – 2001.
12. Отбор детей в хореографическое училище / Советский балет №3. М.: Искусство. - 1998.
13. Педагогика / Под ред. Л.Р. Болотиной и др. – М.: Просвещение. – 1987.
14. Педагогика / Под ред. Ю.К. Бабанского. – М.: Просвещение. – 1983.
15. Педагогика / Под ред. Г. Найера, Ю. Бабанского. – М.: Педагогика. – 1984.
16. Пестов П.А. Алгебра в классическом танце. – М.: Искусство. – 1994.
17. Прибылов Г. Методическое пособие по классическому танцу для педагогов-хореографов младших и средних классов. – М.: АО Галерея. -1999.
18. Психологическая структура деятельности учителя / Под ред. Н.В. Кузьминой. – Гомель. – 1976.
19. Ушинский К.Д. Человек как предмет воспитания. – собр. соч., том 8. — М.; Л.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР. - 1948 — 1952.

Богомягкова С.Г.

Упражнения для самостоятельного составления комплексов партерной гимнастики (для детей дошкольного возраста). Методическое пособие

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

К содержанию



Введение

Дисциплина «Физическая культура» (ритмика) на отделении «Народное художественное творчество» «Хореографическое творчество» Братского музыкального училища является составной частью профессионального обучения и получения среднего специального образования по специальности – «Руководитель творческого коллектива, преподаватель».

Цель дисциплины:

Изучение теории и методики преподавания музыкально-ритмического воспитания, и физической подготовки детей дошкольного и младшего школьного возраста, для успешного овладения искусством хореографии в коллективах различных типов и жанров.

Задачи дисциплины:

- формирование творческого, профессионально грамотного специалиста в области музыкально-ритмического воспитания детей;
- воспитание у студентов эмоционально-осознанного отношения к музыке, развития музыкальности, чувства ритма, внутреннего слуха;
- формирование профессиональных педагогических умений и навыков;
- освоение основополагающих методологических принципов преподавания
- развитие художественно-творческих способностей, самостоятельности, инициативы, творческой активности и фантазии.



Одним из разделов предмета «Физическая культура» (ритмика) – «Партерная гимнастика в развитии ребенка, её отличительные особенности». В процессе обучения студенты получают знания о движениях партерной гимнастики и их назначении, осваивают их, учатся подбирать движения для комплекса партерной гимнастики с учетом возрастных физиологических особенностей детей и специфики исполнения, а также учатся самостоятельно составлять комплексы партерной гимнастики для детей дошкольного и младшего школьного возраста.

Предлагаемое методическое пособие создано на основе материалов по методике обучения партерной гимнастике для детей дошкольного и младшего школьного возраста, и ставит своей целью – помочь студентам в самостоятельной работе при составлении комплексов партерной гимнастики для детей дошкольного возраста.

В разделе «Основные движения партерной гимнастики для детей дошкольного возраста», перечислены гимнастические движения для детей: 4 - 5, 5 - 6, 6 - 7 лет, с целью

К содержанию

помочь студентам в выборе движений соответствующих возрастным и физиологическим особенностям каждого возраста.

В разделе «Приложение» приведены примеры комплексов партерной гимнастики, составленные для детей: 4 - 5, 5 - 6, 6 - 7 лет, с учетом движений, музыкального сопровождения и объемом физической нагрузки в соответствии с возрастными особенностями.

Методические рекомендации

Одна из основных задач гимнастики, как предмета – воспитание важнейших психофизических качеств, развитие двигательного аппарата в сочетании с формированием моральных и волевых качеств личности – силы, выносливости, ловкости, быстроты реакции, смелости, творческой инициативы, координации и выразительности.

Приступая к составлению комплексов партерной гимнастики, преподаватель должен исходить из физических возможностей обучающихся. Необходимым условием для успешного обучения на уроках гимнастики является формирование у ученика уже на начальном этапе скелетно-мышечного аппарата, формирование осанки.

Пока ребенку ещё трудно координировать движения своего тела. Включать в работу различные группы мышц. Занятия в положении сидя и лежа облегчают ему эти задачи.

Особое место занимает работа над координацией движений, поэтому, с первых лет обучения необходимо развивать ловкость, как одно из наиболее важных двигательных качеств, необходимых на уроках гимнастики. Без ловкости нельзя усвоить ни одно упражнение. Она позволяет избежать травм при выполнении сложных движений, что требует умения распределять внимание.

Важным методом правильной организации урока является продуманное, спланированное размещение учащихся. При выполнении движений надо расставить учеников так, чтобы они не мешали друг другу. При выполнении движений на середине зала лучше размещать детей в шахматном порядке, чтобы преподаватель мог лучше видеть их, причем через 2-3 урока следует менять линии. Партерный экзерсис позволяет с наименьшими затратами энергии достичь сразу 3-х целей:

- повысить гибкость суставов;
- улучшить эластичность мышц и связок;
- нарастить силу мышц.

Упражнения партерной гимнастики на первом этапе позволяют:

- приобрести навыки вытянутого носка, ровного и подтянутого корпуса, дадут первоначальное представление о работе мышц ног, рук, шеи, спины и т.д.
- начать работу по исправлению некоторых недостатков в осанке, а именно в асимметрии лопаток, увеличении прогиба в поясничном отделе позвоночника и др.

Особенно важно в процессе обучения учитывать физическую нагрузку детей, не допускать перенапряжения, а также учить правильно, дышать при исполнении упражнений, а далее в танце.

Для самоконтроля за упражнениями необходимо проводить занятия перед зеркалом. Однако занятия перед зеркалом следует чередовать с занятиями без зеркала, чтобы учащиеся учились контролировать свои движения лишь с помощью мышечного чувства.

Одна из самых главных методических задач преподавателя состоит в том, чтобы научить ребенка работать самостоятельно. Творческие задачи развивают такие важные для любого вида деятельности личные качества, как воображение, мышление, увлеченность, трудолюбие, активность, инициативность, самостоятельность. Эти качества необходимы для организации грамотной самостоятельной работы, которая позволяет значительно активизировать учебный процесс.

Упражнения, включенные в комплекс, должны быть направлены на решение задач:

К содержанию

- содержание упражнений должно соответствовать уровню подготовленности, полу, возрасту учащихся.
- упражнения должны способствовать формированию правильной осанки и овладению умением управлять своими движениями.
- упражнения должны следовать одно за другим в соответствии с принципом постепенного нарастания нагрузки. Целесообразно начинать с наиболее лёгких и простых, связанных с движением отдельных частей тела, затем рекомендуется включать упражнения, дающие нагрузку большим группам мышц.
- необходимо чередовать упражнения так, чтобы в работу включались последовательно разные части тела. Поочерёдная работа создаёт оптимальные условия для отдыха работавших мышц.
- упражнения силового характера должны предшествовать упражнениям на растягивание. После напряжённой работы целесообразно выполнять упражнения на расслабления.

При составлении гимнастического комплекса студент должен придерживаться принципа «снизу-вверх», сочетая нагрузку на мышцы с полным расслаблением:

- голеностопные суставы (стопы);
- коленные суставы;
- тазобедренные суставы;
- пресс (нижний, средний, верхний);
- позвоночник, мышцы спины;

Один комплекс разучивается и исполняется не менее 3-х месяцев, поэтому надо очень тщательно подходить к отбору движений и руководствоваться основным принципом хореографии «от простого к сложному».

Гимнастические движения для составления комплекса партерной гимнастики для детей 4-5 лет

Дети младшего дошкольного возраста чрезвычайно непосредственны и эмоциональны. Движение, особенно под музыку, доставляет им большую радость, хотя движения малышей еще недостаточно точные и координированные, плохо развито чувство равновесия, поэтому объем и разнообразие двигательных упражнений невелики, и все они носят игровой характер.

Танцы, гимнастика являются хорошим средством борьбы с гиподинамией, оказывают благоприятное влияние на сердечно-сосудистую, дыхательную и нервную систему организма, позволяют поддержать гибкость позвоночника, содействуют подвижности в суставах и развивают выносливость. Они способствуют формированию правильной осанки, красивой и легкой походки, плавности, грациозности и изящества движений. С помощью танцевальных и гимнастических движений можно воспитывать внимание, умение ориентироваться во времени, пространстве, способствовать развитию ловкости и координации движений.

При составлении гимнастического комплекса детей 4-5 лет студент должен:

- учитывать возрастные физиологические особенности детей 4 – 5 лет;
- знать умения и навыки соответствующие данному возрасту;
- учитывать объём физической нагрузки соответствующей данному возрасту.

Гимнастические движения соответствующие возрастным особенностям детей 4-5 лет

Упражнение № 1. Исх. п. – сидя, ноги согнутые в коленях перед собой, руки обхватывают колени. Выпрямляем спину и расслабляем.

Упражнение № 2. Исх. п. – сидя, ноги вытянуты вперед. Наклоны к ногам «складочка». Корпус прижимается к ногам, колени не отрываются от пола.

К содержанию

Упражнение № 3. Исх. п. – сидя (лежа), руки (либо вытянуты вдоль корпуса, либо ладонками упираются в пол), ноги вытянуты вперед. Работа стоп к себе от себя.

Упражнение № 4. Исх. п. – сидя – «лягушка» (ноги согнуты перед собой, стопы прижаты друг к другу, колени лежат на полу), руки обхватывают стопы.

Упражнение № 5. Исх. п. – сидя, н. на поперечном шпагате «циркуль». Боковой наклон на ногу, стопа вытянута. Наклон на правую ногу, - левой рукой достаем до правой стопы и обратно.

Упражнение № 6. Исх. п. – сидя, н. на поперечном шпагате. Наклоны вперед.

Упражнение № 7. Исх. п. - сидя ноги согнуты перед собой, стопы прижаты друг к другу, руки обхватывают стопы «неваляшка». В исходном положении не отпуская рук перекачиваться на спине (упасть на один бок, перекатится на спину, затем на другой бок) и возвращаться в исходное положение. Поворачиваясь то к одной, то к другой стене.

Упражнение № 8. Исх. п. – лежа на животе, ноги и руки вытянуты, «лодочка». Одновременно поднимаем руки и ноги от пола и одновременно опускаем.

Упражнение № 9. «Лодочка качается» – сохраняя исходное положение – раскачиваем корпус вперед, назад.

Упражнение № 10. Исх. п. – стоя на коленях, руками упереться в пол. Упражнение «Кошечка» – спину выгнуть вверх, затем прогнуть вниз.

Упражнение № 11. Исх. п. – стоя на коленях, руками упереться в пол, стопы вытянуты и приподняты от пола. «Крутить хвостиком» – приподнятые от пола ноги отводим то в одну, то в другую сторону.

Упражнение № 12. Исх. п. – стоя на коленях, руками упереться в пол, приподнимаясь от пола, вытянуть колени и опираясь на пальцы стоп в пол – натянуть стопы.

Упражнение № 13. Исх. п. – стоя на коленях, руки раскрыты в стороны. Сесть, опускаясь мимо пяток с правой стороны, затем встать, и все повторить с левой стороны.

Упражнение № 14. Исх. п. – сидим на пятках, руками держимся за пятки, корпус лежит впереди на ногах. Сесть на пятки, выпрямить спину, встать на коленях и прогнуться назад, затем вернуться в исх. п.

Гимнастические движения для составления комплекса партерной гимнастики для детей 5-6 лет

В этом возрасте расширяется объем упражнений особенно гимнастических и танцевальных. К гимнастическим движениям 4-5лет добавляются усложненные движения. При составлении гимнастического комплекса детей 5-6 лет студент должен:

- учитывать возрастные физиологические особенности детей 5-6 лет;
- знать умения и навыки соответствующие данному возрасту;
- учитывать объём физической нагрузки соответствующей данному возрасту;
- тщательно отбирать движения и выстраивать последовательность их выполнения;
- следить за последовательностью и степенью усложненности движения.

Гимнастические движения соответствующие возрастным особенностям детей 5-6 лет:

Упражнение № 1. Исх. п. – сидя, ноги вытянуты вперед, спина прямая, руки на поясе. Круговое движение стопами en dehors, en dedans.

Упражнение № 2. Исх. п. – сидя, ноги вытянуты вперед. «Складочка»: первые наклоны – стопы вытянуты, вторые наклоны – стопы сокращены. При возвращении в исх. п., руки – в 3 поз.

Упражнение № 3. Исх. п. – сидя, ноги вытянуты вперед, руки на поясе. Поднять натянутую правую ногу вверх вперед и опустить. Тоже выполнить левой ногой.

Упражнение № 4. Исх. п. – на животе «лягушка», руки вытянуть, корпус прогнуть назад к ногам, вернуться в исх. п.

К содержанию

Упражнение № 5. Исх. п. – сидя, ноги на поперечном шпагате. Сокращаем и вытягиваем стопы.

Упражнение № 6. Исх. п. – сидя, ноги на поперечном шпагате. Боковой наклон на ногу, стопа вытянута, при повторе – стопа сокращена.

Упражнение № 7. Исх. п. – сидя, ноги на поперечном шпагате, руки перед собой. Наклоны перед собой (отжимаемся), и вытягиваемся.

Упражнение № 8. Исх. п. – сидя, ноги на поперечном шпагате, руки перед собой. Упражнение «медуза» – ноги согнуть в коленях (собрать к себе), затем выпрямить.

Упражнение № 9. Исх. п. – лежа на животе, ноги вытянуты, руки на затылке, лицо в пол. Поднять корпус вверх, ноги прижаты к полу, затем опустить в исх. п.

Упражнение № 10. Исх. п. – лежа на животе, ноги вытянуты, руки на затылке. Тоже выполнить, поднимая одни ноги вверх. Голова корпус на полу.

Упражнение № 11. Исх. п. – «лягушка», руки перед собой. Отжаться от пола с прогибом корпуса назад, вернуться в исх. п.

Упражнение № 12. Исх. п. – «лягушка», руки перед собой. Из исх. п. – прогнуться в «кольцо».

Упражнение № 13. Исх. п. – ноги вытянуты назад, руки перед собой. Отжимание на руках.

Упражнение № 14. Исх. п. – лежа на спине, руки – ладонь в ладонь под затылком. Поднять ноги вверх, раскрыть на поперечный шпагат, собрать вверху, опустить, но не до пола (45°).

Упражнение № 15. Исх. п. – лежа на спине, руки – ладонь в ладонь под затылком. Ноги развести по полу в сторону, собрать вверху, опустить, но не до пола (45°), затем опустить на пол.

Упражнение № 16. Исх. п. – сидим на левой ноге, подогнутой в колене под себя, правая нога вытянута вперед спина прямая. Наклон корпуса к ноге вперед, затем круговым движением по полу, перевести правую ногу назад и прогнуть корпус назад к ноге. Затем носком тянуться к макушке правой ноги.

Упражнение № 17. Исх. п. – стоим на левом колене, правая нога вытянута вперед. Наклон корпуса вперед к правой ноге, из этого положения уехать на продольный шпагат.

Упражнение № 18. Исх. п. – стоя на коленях отклонить (не сгибая бедер) корпус назад, выпрямиться, выполнить 4 раза.

Упражнение № 19. Исх. п. – стоя на коленях, выполнить мостик.

Гимнастические движения для составления комплекса партерной гимнастики для детей 6-7 лет

Физическое развитие детей обучающихся в подготовительных группах при хореографических коллективах – ориентировано на подготовку к будущей трудовой хореографической деятельности во всем её многообразии, предполагающей свободное владение техникой, приемами исполнения движений и координации различных поз. Только в этом случае занятия гимнастикой будут доставлять учащимся удовлетворение и радость. Положительные эмоции в процессе осознания необходимости преодоления собственных физических недостатков. Преодоления трудностей в освоении того или иного упражнения, достижение необходимого уровня исполнения технически сложного приёма, движения являются основой обучения.

При составлении гимнастического комплекса детей 6-7 лет студент должен:

- учитывать возрастные физиологические особенности детей 6-7 лет;
- знать умения и навыки соответствующие данному возрасту;
- учитывать объём физической нагрузки соответствующей данному возрасту;
- знать гимнастические упражнения предыдущего возраста, чтобы использовать их в усложненном варианте: другом темпе, координации, положении корпуса.

К содержанию

Гимнастические движения соответствующие возрастным особенностям детей 6-7 лет

Упражнение № 1. Исх. п. – лежа на спине, стопы в выворотном положении – поочередно каждой ногой делаем пассе, колено держать на полу, затем возвращаем ногу в исх. п.

Упражнение № 2. Исх. п. – лежа на спине, стопы в выворотном положении – обе ноги, согнутые в коленях, подтягиваем к тазобедренному суставу – «лягушка».

Упражнение № 3. Исх. п. – лежа на спине, стопы в выворотном положении – развести обе ноги в стороны. Затем вернуться исх. п.

Упражнение № 4. Исх. п. – упор на локти, ноги вытянуты вперед. Махи на 90° поочередно каждой ногой

Упражнение № 5. Исх. п. – упор на локти, ноги вытянуты вперед. Поднять ногу на 90°, опустить в сторону, опять поднять на 90° и опустить в исх. п. Затем другой ногой.

Упражнение № 6. Исх. п. – упор на локти, ноги вытянуты вперед. Обе ноги поднять на 45° и медленно опустить в исх. п.

Упражнение № 7. Исх. п. – лежа на спине, руки в стороны. Рывком поднимаем корпус вверх. Ноги отрываются от пола, согнутые в коленях на 90° (уголок). Лечь в исх. п.

Упражнение № 8. Исх. п. – Исх. п. – лежа на спине, руки вдоль корпуса. Поднимаем обе прямые ноги вверх и касаемся пола за головой.

Упражнение № 9. Исх. п. – лежа на животе, опираемся на ладони, ноги вытянуты назад. Вытягивая локти, прогибаем корпус назад, одновременно сгибаем ноги в коленях и носками пытаемся достать до головы («кольцо»). Вернуться в исх. п.

Упражнение № 10. Исх. п. – стоя на коленях прогибаемся назад, руки берутся на бедрах, голова достает пол. Вернуться в исх. п.

Упражнение № 11. Исх. п. – стоя на коленях, ладони упираются в пол. Выгнуть спину вверх, затем прогнуть вниз («кошечка»).

Упражнение № 12. Исх. п. – лежа на животе, поднимаем ноги согнутые в коленях наверх и захватываем руками за щиколотки («корзиночка»).

Приложение

Примеры комплексов партерной гимнастики

Комплекс партерной гимнастики для детей 4-5 лет

Музыкальное сопровождение – детская песня «Улыбка» сл. Шаинского В., муз. Пляцковского М.

Музыкальный размер – 4/4.

Исх. п.: лежа на животе, руки и ноги вытянуты, в позе «лодочка».

1 куплет:

1-2 такты – вытянутые руки и ноги поднять вверх (упр. «лодочка»).

3-4 такты – вернуться в исходное положение.

5-6 такты – повторить движение 1-2 тактов.

7-8 такты – повторить движение 5-6 тактов, на конец музыкальной фразы принять положение – локтями упор в пол, ладони под подбородком.

Припев:

1-16 такты – поочередно сгибаем и разгибаем ноги в коленях («раз-два» – согнуть правую ногу в колене; «три-четыре» – вернуть в исх. п.).

Повтор припева 1-8 такты – «лодочка качается» (поочередно поднимать и опускать руки и ноги).

На конец музыкальной фразы принять положение – стоя на коленях, руки ладонями упираются в пол.

2 куплет:

1-2 такты – выгнуть спину вверх (упр. «кошечка сердитая»).

3-4 такты – прогнуть спину вниз (упр. «кошечка добрая»).

5-6 такты – повторить движение 1-2 тактов.

К содержанию

7-8 такты – повторить движение 5-6 тактов, на конец музыкальной фразы принять положение – ладонями упор в пол, стоя на коленях, стопы поднять вверх.

Припев:

1-16 такты – «крутим хвостиком» – («раз-два» – отводим согнутые ноги вправо; «три-четыре» – вернуть в исх. п.; повторить влево).

Повтор припева 1-8 такты – в исх. п. опираясь на ладони – вытянуть колени и встать на подогнутые пальцы, вернуться в исх. п. (движение выполняется на 2 такта).

На конец музыкальной фразы принять положение – сидим на пятках, корпус положить на ноги, руками держимся за пятки.

3 куплет:

1-2 такты – поднимаясь на коленях, прогнуть спину назад, руками держаться за пятки.

3-4 такты – вернуться в исходное положение.

5-6 такты – повторить движение 1-2 тактов.

7-8 такты – повторить движение 5-6 тактов, на конец музыкальной фразы принять положение – сесть на пятки, корпус – прямой, руки вытянуты в стороны.

Припев:

1-16 такты – поднимаемся и опускаемся на коленях, с хлопком над головой (встать на коленях, хлопнуть в ладоши над головой, вернуться в исх. п.).

Повтор припева 1-8 такты – в исх. п. опираясь на ладони – вытянуть колени и встать на подогнутые пальцы. Руки – ладонями по полу передвигаем к ногам, и разгибаем корпус во весь рост.

Комплекс партерной гимнастики для детей 5-6 лет

(Комплекс составлен студенткой отделения «Хореографическое творчество» Распутиной С.).

Музыкальное сопровождение – детская песня «Веселая белочка» (из мультфильма «Мультки про животных»).

Музыкальный размер – 4/4.

Исх. п. – сидим на полу корпус прямой, ноги вытянуты, стопы натянуты.

1-2 такты – вступление, сидим в исх. п.

1 куплет:

1 такт – сокращение и выпрямление стоп (корпус прямой, ноги вытянуты).

2 такт – сокращение и выпрямление стоп поочередно (корпус прямой, ноги вытянуты).

3-такт – поднять руки вверх и опустить в исх. п. (корпус прямой, ноги вытянуты);

4 такт – ноги согнуть к корпусу, руки сзади, ладошки и стопы на полу.

Припев:

Исх. п. – ноги согнуты от колена к корпусу, руки сзади, ладошки и стопы на полу.

1 такт – поочередное поднимание ног от колена (корпус прямой, стопы вытянуты).

2 такт – «раз, два» правая нога вытягивается, стопа сокращена (левая нога согнута около корпуса, стопа на полу корпус прямой); «три, четыре» – повторить левой ногой. На конец музыкальной фразы принять положение – ноги согнуты от колена к корпусу, руки вытянуты в стороны около корпуса.

3 такт – поднять руки вверх (корпус прямой, ноги прижаты к корпусу).

4 такт – опустить руки вниз (корпус прямой, ноги прижаты к корпусу).

На конец музыкальной фразы принять положение – ноги согнуты от колена, руки обхватывают ноги, корпус округляется.

2 куплет:

Исх. п. – ноги согнуты от колена, руки обхватывают ноги, корпус округляется.

1 такт – «складочка» (ноги вытягиваются, корпус прямой).

2 такт – пружинистые наклоны к ногам.

3-такт – корпус поднимается, становится прямой, руки с корпусом поднимаются вверх.

К содержанию

4 такт – руки опускаются вниз, кисти ставятся на пол, ноги на полу подтягиваются к корпусу.

Припев:

Исх. п. – ноги согнуты от колена к корпусу, руки сзади, ладонки и стопы на полу.

1 такт – поочередное поднятие ног от колена (корпус прямой, стопы вытянуты).

2 такт – «раз, два» правая нога вытягивается, стопа сокращена (левая нога согнута около корпуса, стопа на полу корпус прямой); «три, четыре» – повторить левой ногой. На конец музыкальной фразы принять положение – ноги согнуты от колена к корпусу, руки вытянуты в стороны около корпуса.

3 такт – поднять руки вверх (корпус прямой, ноги прижаты к корпусу).

4 такт – опустить руки вниз (корпус прямой, ноги прижаты к корпусу).

На конец музыкальной фразы садимся в позу «ученика» (вправо подтягиваем ноги к себе и садимся на колени, спина прямая).

3 куплет:

Исх. п. – сидим в позе «ученика», кисти перед коленками на полу.

1 такт – вскакиваем на прямые ноги, опираясь на ладонки, ноги чуть расширены и опускаемся в позу «ученика».

2 такт – вскакиваем на прямые ноги, опираясь на ладонки, ноги чуть расширены и опускаемся в позу «ученика».

3-такт – «кошечка» (выгнуть спину вверх, затем прогнуть спину вниз).

Припев:

Исх. п. – лежа на животе, руки около лица, ноги вытянуты.

1 такт – поочередно сгибаем и разгибаем ноги в коленях, голова одновременно сгибается к плечу согнутой ноги.

2 такт – поочередно сгибаем и разгибаем ноги в коленях, голова одновременно сгибается к плечу согнутой ноги.

На конец музыкальной фразы принять положение «лодочка».

Комплекс партерной гимнастики для детей 6-7 лет

Музыкальное сопровождение – детская песня Ю. Чичкова «Волшебный цветок» (из мультфильма «Волшебная кисточка»).

Музыкальный размер – 4/4.

Исх. п. – ноги согнуты от колена и подтянуты к корпусу, руки обхватывают ноги, корпус округлен, нос в коленях.

Вступление, сидим в исх. п.

1 куплет:

1-2 такты – ноги вытягиваются вперед, корпус распрямляется, руки поднимаются в 3 позицию и раскрываются на 2 позицию.

3-4 такты – ноги, руки и корпус собираются в исх. п.

5-6-такты – повторение 1-2 тактов.

7-8 такты – повторение 3-4 тактов. На конец музыкальной фразы принять положение – ноги вытянуты вперед, руки сзади упираются ладонками в пол.

9-10 такты – медленно поднимем тазобедренный сустав вверх, при этом прогибаем всю спину вверх, голову запрокидываем назад-вниз.

11-12 такты – возвращаемся в исх. п.

13-14 такты – повторение 9-10 тактов.

15-16такты – повторение 11-12 тактов.

17-18 такты – повторение 13-14 тактов.

19-20 такты повторение 17-18 тактов, на конец музыкальной фразы принять положение – ноги вытянуты вперед, руки сбоку касаются средним пальцем пола.

Припев:

Исх. п. – ноги вытянуты вперед, руки сбоку касаются средним пальцем пола.

К содержанию

1 такт – поочередное сгибание ног от колена к корпусу на носок (правой ногой, корпус прямой).

2 такт – сгибание ног от колена к корпусу на носок (левой ногой, корпус прямой).

3-4 такты – поочередное разгибание ног от колена.

5-6 такты повторение 1-2 тактов.

7-8 такты повторение 3-4 тактов.

9 такт – одновременное сгибание и разгибание стоп.

10 такт – повторение 9 такта.

11 такт – поочередное сгибание и разгибание стоп.

12 такт повторение 11 такта. На конец музыкальной фразы обе ноги отвести вправо и принять положение – на животе «лодочка».

2 куплет:

1-2 такты – вытянутые руки и ноги поднять вверх («лодочка»).

3-4 такты вернуться в исх. п.

5-6-такты – повторение 1-2 тактов.

7-8 такты – повторение 3-4 тактов. На конец музыкальной фразы принять положение – на животе, руки согнуты, ладони упираются в пол около груди.

9-10 такты – медленно поднимем и сгибаем корпус вверх-назад и ноги сгибаем от колена, макушка и стопы тянуться друг к другу («кольцо»).

11-12 такты – возвращаемся в исх. п.

13-14 такты – повторение 9-10 тактов.

15-16 такты – повторение 11-12 тактов.

17-18 такты – повторение 13-14 тактов.

19-20 такты повторение 17-18 тактов, на конец музыкальной фразы принять положение – локтями упор в пол, ладони под подбородком.

Припев:

Исх. п. – на конец музыкальной фразы принять положение – локтями упор в пол, ладони под подбородком.

1-2 такты – поочередно сгибаем и разгибаем ноги в коленях («раз-два» – согнуть правую ногу в колене, «три-четыре» – вернуть в исх. п.).

3-4 такты повторение 1-2 тактов левой ногой.

5-6 такты – повторение 1-2 тактов левой ногой.

7-8 такты – повторение 3-4 тактов.

10-12 такты – поочередное сгибание и разгибание стоп без паузы.

На конец музыкальной фразы принять положение – стоя на коленях, руки ладонями упираются в пол.

3 куплет:

1-2 такты – выгнуть и прогнуть спину (упр. «кошечка»).

3-4 такты – прогнуть спину вниз (упр. «кошечка»).

5-6 такты – повторить движение 1-2 тактов.

7-8 такты – повторить движение 5-6 тактов, на конец музыкальной фразы принять положение – сесть на колени, руками взяться за пятки.

9-10 такты – медленно поднимем и сгибаем корпус вверх-назад, руками держаться за пятки.

11-12 такты – вернуться в исходное положение.

13-14 такты – повторить движение 9-10 тактов.

15-16 такты – повторение 11-12 тактов.

17-18 такты – повторение 13-14 тактов.

19-20 такты повторение 17-18 тактов, на конец музыкальной фразы обе ноги переложить вперед и принять положение – сидя, ноги вытянуты вперед, руки подняты в 3 позицию, и удерживая руки в 3 позиции, лечь на пол.

К содержанию

Список литературы

1. Балетная гимнастика : Учеб. пособие для преподавателей хореографических отделений детских школ искусств. – Краснодар, 2004
2. Буренина, А.И. Ритмическая мозаика / А.И. Буренина. – СПб., 2000
3. Буренина, А.И. Ритмическая мозаика : программа по ритмической пластике для детей дошкольного возраста / А.И. Буренина. – Полярные Зори, 2006
4. Бекина, С.И., Ломова, Т.П., Соковникова, Е.И. Музыка и движения, упражнения, танцы, игры, пляски для детей 6-7 лет : в 2-х чч. / С.И. Бекина, П.П. Ломова, Е.И. Соковникова. – М., 1981
5. Играем с начала : Гимнастика, ритмика, танец. – М.; 2007
6. Колодницкий, Г.А. Музыка, игры, ритмические упражнения и танцы для детей : учебно-метод. пособие для педагогов / Г.А. Колодницкий. – М., 2000
7. Лифиц, И., Франио, Г. Методическое пособие по ритмике / И. Лифиц, Г. Франио. – М., 1987
8. Методическое пособие по ритмике : занятия по ритмике в первом и втором классе музыкальной школы : вып. 1. – М., 1972
9. Суворова, Т.И. Танцевальная ритмика для детей / Т.И. Суворова. – М., 2007
10. Шефер, И.В. Гимнастика для девочек / И.В. Шефер. – М., 1975
11. Чибрикова-Луговская, А.Е. Ритмика / А.Е. Чибрикова-Луговская. – М., 1998

Богомягкова С.Г.

Программные движения для самостоятельного составления отдельных учебных комбинаций у станка.

Методическое пособие для студентов отделения «Хореографическое творчество»



[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Введение

Дисциплина «Классический танец» на отделении «Народное художественное творчество» «Хореографическое творчество» Братского музыкального училища обеспечивает получение среднего специального образования, является важной составной частью профессионального обучения будущего хореографа, руководителя творческого

коллектива, преподавателя.

Цель дисциплины:

Изучение теории и методики преподавания классического танца, с тем чтобы будущие специалисты имели знания, навыки и умения, необходимые для проведения занятий по классическому танцу в коллективах различных типов и жанров.

Задачи дисциплины:

- *Изучение теории и методики преподавания классического танца*
- *Формирование профессиональных педагогических умений и навыков*
- *Овладение техникой исполнения элементов классического танца*
- *Освоение основополагающих методологических принципов преподавания*
- *Развитие исполнительского мастерства.*

В процессе обучения студенты получают знания о назначении основных элементов классического танца, осваивают их, учатся показывать и объяснять движения, замечая и устраняя ошибки при их исполнении. Особое внимание уделяется развитию

К содержанию

музыкальности обучающихся, связи движений и элементов с ритмом и темпом музыкального сопровождения, а также умению самостоятельно составлять и проводить урок классического танца на основе пройденного материала.

Предлагаемое методическое пособие создано на основе материалов и книг и по методике обучения классическому танцу, давно призванных образцовыми в разделе хореографической педагогики, и ставит своей целью помочь студентам в самостоятельной работе при составлении комбинаций классического экзерсиса.

Методические рекомендации

Значение и последовательность экзерсиса

Обучение классическому танцу начинается с экзерсиса. В экзерсисе разносторонне развивается мускулатура ног, их выворотность, шаг и plie (приседание); постановка корпуса, рук и головы, координация движений. В результате систематических занятий фигура приобретает подтянутость, вырабатывает устойчивость; будущий исполнитель приучается к правильному распределению тяжести тела на двух и на одной ноге. «Цель классического тренажа состоит в том, чтобы путем специальных упражнений, а также путем разучивания элементов, из которых слагается классический сценический танец. Во-первых, развивать у учащихся навыки, без которых невозможно овладеть техникой танца (выворотность, устойчивость и т.п.), и, во-вторых, развивать в них техническое танцевальное мастерство наряду с воспитанием выразительности и артистичности. Без этих качеств неизбежно будет мертва самая совершенная техника».

Экзерсис начинается у палки, затем, по мере усвоения движений, переносится на середину зала.

Экзерсис у палки

Первое упражнение – plie во всех позициях.

В этом упражнении участвуют корпус, руки и голова; мышцы и связки ног растягиваются и сокращаются в спокойных медленных движениях. «Плие – одно из основных движений танца, оно придаёт телу гибкость, эластичность, мягкость, пластичность, способствует устойчивости, апломбу. Плие служит не только техническим целям, это одно из средств выразительности, художественности. (Поэтому так много внимания уделяли и уделяют техники исполнения этого движения)» (И.Г. Есаулов).

Второе упражнение – battements tendus, соединенные с battements tendus jetes, в котором приобретаются постановка ног, выворотность, активно вводятся в работу все группы малых и больших мышц. Это основные движения, тренирующие и вырабатывающие силу ног. «Одним из непреходящих требований школы классического танца является натянутость мышц держателей. К мышцам-держателям относятся мышцы ног, тазобедренные и ягодичные мышцы, поясничные, мышцы спины, корпуса, плечевого пояса и шейные мышцы» (И.Г. Есаулов).

Battements tendus jetes органически связаны с battements tendus, поэтому исполняются непосредственно за ними. Темп исполнения, по сравнению с battements tendus, ускоряется в два раза.

Третье упражнение – rond de jambe par terre. Эти движения, наиболее эффективные во всем экзерсисе, выполняют общие функции, направленные на развитие вращательной подвижности тазобедренного сустава, от которой зависит диапазон выворотности ног.

Четвертое упражнение – battements fondus. Это движение вырабатывает мягкость приседания и эластичность, необходимые в прыжках.

К battements fondus присоединяются frappes и double frappes, которые исполняются резко и энергично. Это приучает мышцы и сухожилия быстро (контрастно) переключаться с мягких, плавных движений на резкие (стаккато).

Пятое упражнение – rond de jambe par en l'air, на высоте 45°, разрабатывающие подвижность коленного сустава и придающие его связкам силу и эластичность.

К содержанию

В дальнейшем рекомендуется исполнять *rond de jambe en l'air* и на 90°; они вырабатывают силу бедра и подготавливают ногу к длительной работе (с выворотным бедром) на этой высоте.

Шестое упражнение – *petits battements* на *cou-de-pied* – вырабатывает быстрое, свободное владение нижней частью ноги (от колена до носка) при выворотном и неподвижном положении верхней части.

Седьмое упражнение – *battements developpes*. Это самое трудное движение экзерсиса; оно исполняется на 90° и выше и требует всесторонней подготовки.

Developpes подготавливает тело к сложным *adagio* на середине зала, а также к прыжкам, где сила бедер необходима при толчке от пола и мягкого полуприседания после прыжка.

Восьмое упражнение, завершающие экзерсис, – *grand battements jettes* (большие батманы).

Они развивают шаг значительно активнее, чем *developpes*: большой, энергичный бросок ноги способствует развитию внутренних бедренных мышц и сухожилий, усиливает работу тазобедренного сустава, что является главным в развитии шага.

При сочинении комбинации студент должен руководствоваться следующими указаниями:

- практически знать материал, пройденный в данном семестре;
- знать методику исполнения каждого элемента;
- знать сочетание в комбинации основного движения с другими элементами;
- при составлении комбинации использовать приём от простого к сложному;
- размеры и характер музыкального сопровождения комбинации;
- соблюдать логику в сочетании движений;

Условные обозначения позиций для рук:

- п/п – подготовительное положение
- I, II, III поз рук
- например: (рука из п/п в I, II поз.) – рука из подготовительного положения поднимается в I позицию и открывается на II позицию.

Пример: Комбинация «*Rond de jambe par terre*» (1 год обучения)

1) *Rond de jambe par terre* – это круговое движение ноги по полу в направлении *en dehors* и *en dedans*. Движение вырабатывает подвижность тазобедренного сустава, укрепляет его.

2) *Rond de jambe par terre* – на начальном этапе изучения сочетается с:

- *rond de jambe par terre* на *plie en dehors* и *en dedans*;
- *temps releve par terre en dehors* и *en dedans* (*preparation*);
- III *por de bras*;
- *releve lent*; *demi rond de jambe* на 45°;
- *passe par terre*;
- растяжка с перегибом корпуса.

3) *Rond de jambe par terre* – исполняется в медленном темпе, музыкальный размер: 4/4, 2/4.

Комбинация занимает 32 такта, музыкального размера 2/4.

На один вступительный такт – *preparation en dehors* (рука из п/п в I, II поз.). На 4 такта – 4 *rond de jambe par terre en dehors*;

на 4 такта – 2/4 – *passé par terre* вперед, *releve lent* на 45° вперед, 2/4 - *demi rond de jambe* до стороны, 2/4 – ногу опустить на носок, 2/4 - *preparation en dedans*;

на 8 тактов – повторить все *en dedans* (рука во II поз); на 2 такта – 2/4 - *pointe*, 2/4 – *battement tendus* с *plie* через I позицию открыть назад (рука из п/п);

на 2 такта – *rond de jambe par terre* на *plie en dedans* (рука из п/п в I поз, и на II поз);

на 2 такта – *rond de jambe par terre* на *plie en dehors* (рука из п/п в I поз, и на II поз);

на 2 такта – вытянуть опорную ногу, работающую ногу закрыть в I позицию;

К содержанию

на 4 такта – III *por de bras*; на 2 такта - растяжка (рука из п/п в I поз, и на II поз);
на 1 такт – вырасти на опорной ноге; на 1 такт – *releve lent* на 90° (рука во II *arabesque*);
на заключительные аккорды руку и ногу закрыть в исходное положение.

Программные движения 1 года обучения для составления отдельных учебных комбинаций у станка

Изучается первооснова движений классического экзерсиса у станка. Движения исполняются «в чистом виде» или в наипростейших комбинациях.

При сочинении комбинаций по изучению основного материала 1 года обучения надо учитывать:

- комбинация может строиться с одной ноги (начиная вперед), с другой ноги (начиная назад) при слитном повороте к палке, от палки;
- маленькие позы *stoisee*, *effacee*, *ecarte*, вперед и назад, II *arabesque* вводятся в различные упражнения. Исполняются носком в пол, с подъемом ноги на 45° или 90°.

Музыкальное сопровождение не должно быть сложным: оно должно соблюдать тактовую квадратность, быть удобным для исполнения, подчеркивать характер движения. Быть ясным по ритму, простым по восприятию.

1. *Комбинация Plie* – основные элементы *plie* – *demi plie*, *grand plie* по I, II, IV, V позициям.

Элементы, входящие в комбинацию *plie*:

- а) *battement tendu*;
- б) *releve*;
- в) *por de bras* для рук и корпуса.

Музыкальный размер: 4/4. Характер музыкального сопровождения плавный, связный.

Вся комбинация занимает от 24-х до 32-х тактов.

2. *Комбинация battements tendus* – основной элемент – *battement tendu* по I, V позициям.

Элементы, входящие в комбинацию *battements tendus* исполняется вперед, в сторону, назад:

- а) *demi-plie* в исходной позиции;
- б) *demi-plie* с закрыванием ноги в позицию и с открыванием ноги в заданном направлении;
- в) *battement tendu* с *releve* на полупальцы.
- г) *pour le pied* с опусканием пятки во II позицию;
- д) *pour le pied* с опусканием пятки во II позицию и *demi-plie* на II позиции;
- е) *passé par terre* (проведение ноги вперед и назад через I позицию);
- ж) *demi-plie* во II позицию без перехода с опорной ноги и в IV позицию без перехода и с переходом;
- з) *battement tendu plie-soutenu*;
- и) исполняется двумя ногами («ломаный крест»)

Музыкальный размер: 2/4. Характер музыкального сопровождения четкий, «аккорды лучше арпеджированные, лаконичные»

Вся комбинация может занимать 16 тактов. При сочетании движений может изменяться ритмический рисунок внутри такта.

3. *Комбинация battements tendus jetés* – основной элемент – *battement tendu jete* и сполняется вперед, в сторону, назад.

Элементы, входящие в комбинацию *battements tendus jetés*:

- а) *demi-plie*;
- б) *pique*;

К содержанию

в) balancoir;

г) releve.

д) со сгибом подъема работающей ноги вверх и вниз на 25°;

е) исполняется двумя ногами («ломанный крест»)

Музыкальный размер: 2/4. Характер музыкального сопровождения четкий, движение может делаться как на сильную долю, так и на слабую.

Вся комбинация может занимать 16 такта. При сочетании движений может изменяться ритмический рисунок внутри такта.

4. Комбинация *ronds de jambe par terre* – основной элемент – en rond de jambe par terre en dehors и en dedans.

Элементы, входящие в комбинацию *ronds de jambe par terre*:

а) temps releve par terre en dehors и en dedans (preparation);

б) rond de jambe par terre на plie en dehors и en dedans;

в) III por de bras;

г) battement releve lent;

д) demi rond de jambe, на 45°;

е) passe par terre;

ж) растяжка с перегибом корпуса;

Музыкальный размер: 2/4. Исполняется в медленном темпе. Характер музыкального сопровождения плавный, связный.

Вся комбинация может занимать 32 такта. При сочетании движений может изменяться ритмический рисунок внутри такта.

5. Комбинация *battements fondus* – основной элемент – battement fondu исполняется вперед, в сторону, назад.

Элементы, входящие в комбинацию *battements fondus*:

а) сочетание в комбинации *battements fondus* носком в пол и на 45°;

б) double battement fondu;

в) подъём на полупальцы;

Музыкальный размер: 4/4. Исполняется в медленном темпе. Характер музыкального сопровождения плавный, связный.

Вся комбинация может занимать 16 тактов. При сочетании движений может изменяться ритмический рисунок внутри такта.

6. Комбинация *battements frappes* – основной элемент – battement frappe исполняется вперед, в сторону, назад.

Элементы, входящие в комбинацию *battements frappes*:

а) сочетание в комбинации *battements frappes* носком в пол и на 30°;

б) double battement frappe;

в) releve на полупальцы;

Музыкальный размер: 2/4. Характер музыкального сопровождения четкий, отрывистый.

Вся комбинация может занимать 16 тактов. При сочетании движений может изменяться ритмический рисунок внутри такта.

7. Комбинация *ronds de jambe en l'air* – основной элемент – rond de jambe en l'air исполняется en dehors и en dedans.

Элементы, входящие в комбинацию – ronds de jambe en l'air en dehors и en dedans:

а) petit temps releve en dehors и en dedans (preparation);

б) battement releve lent;

в) demi plie;

К содержанию

г) releve ;

д) подъём на полупальцы;

Музыкальный размер: 4/4. Характер музыкального сопровождения плавный с четким акцентом.

Вся комбинация может занимать 16 тактов. При сочетании движений может изменяться ритмический рисунок внутри такта.

8. Комбинация *petits battements на cou-de-pied* – основной элемент *petit battement на cou-de-pied*.

Элементы, входящие в комбинацию *petit battement на cou-de-pied*:

а) *petit battement* с равномерным переносом ноги;

б) *petit battement* с акцентом вперед и назад;

в) releve на полупальцы.

Музыкальный размер: 2/4. Характер музыкального сопровождения четкий, живой.

Вся комбинация может занимать 16 тактов. При сочетании движений может изменяться ритмический рисунок внутри такта.

9. Комбинация *battements developpes и battements releves lents на 90°* – основные элементы *battement developpe* и *battement releve lent*.

Элементы, входящие в комбинацию *battements developpes* и *battements releve lents на 90°*:

а) *battement releve lent на 90°* вперед, в сторону, назад;

б) *battement developpe* вперед, в сторону, назад;

в) *battements retire*;

г) *passé*.

Музыкальный размер: 4/4. Характер музыкального сопровождения плавный, связный.

Вся комбинация может занимать 16 тактов.

10. Комбинация *grands battements jettes* – основной элемент – *grand battement jette* вперед, в сторону, назад.

Элементы, входящие в комбинацию *grands battements jettes*:

а) *pointe (rignes)* в сторону, вперед, назад;

б) releve на полупальцы;

в) исполняется двумя ногами («ломанный крест»)

Музыкальный размер: 2/4. Характер музыкального сопровождения энергичный, бодрый.

Вся комбинация может занимать 16 тактов. При сочетании движений может изменяться ритмический рисунок внутри такта.

Программные движения 2 года обучения

для составления отдельных учебных комбинаций у станка

Для развития общей выносливости и укрепления суставно-связочного и мышечного аппарата увеличивается количество движений входящих в одну комбинацию. В целях развития мышц стопы используется releve на полупальцы двух ног и на одну ногу, движения экзерсиса у станка, исполняемые с подъемом на полупальцы, упражнения на пальцах.

Для развития координации и танцевальности служат комбинированные задания, в которые вводятся движения, исполняемые в *epaulement*, различные *por de bras*. Позы классического танца, танцевальные связки.

Музыкальное сопровождение становится более разнообразным по ритмическому рисунку. От медленных темпов осуществляется постепенный переход к более быстрым. Несколько ускоряется темп урока.

К содержанию

При сочинении комбинаций по изучению основного материала 2 года обучения надо учитывать:

- а) увеличивается количество и темп исполнения ранее пройденных движений;
- б) ряд движений исполняется в *epaulement*, позах с *plie releve*;
- в) комбинации между собой с двух сторон связываются полуповоротами в V позиции;
- г) маленькие позы: *croisee*, *efface*, *ecartee* носком в пол (на вытянутой опорной ноге и на *plie*). По мере усвоения позы вводят как заключение к отдельным упражнениям, исполняются на 2 такта – 4/4, по мере усвоения на 1 такт.

1. Комбинация *Plie* – основные элементы *plie* – *demi plie*, *grand plie* по I, II, IV, V позициям. Усложненные элементы, входящие в комбинацию *plie*:

- а) *grand plie* – исполняется на 1 такт 4/4;
- б) различные *por de bras* исполняемые с выходом на полупальцы;
- в) *tombe* с полуповоротом *sur le sou-de-pied*;
- г) *preparation* к *tours* со II, и V позиций.

2. Комбинация *battement tendus* – основной элемент – *battement tendu* по I, V позициям. Усложненные элементы, входящие в комбинацию *battements tendus*:

- а) *battement tendu* – исполняется на ¼ такта;
- б) *battement tendu pour batteri*
- в) полуповороты *en dehors* и *en dedans* с подменой ноги на всей стопе;
- г) полуповороты *en dehors* и *en dedans* с подменой ноги на полупальцах;
- д) *battement tendu pour le pied* – на 2/4 такта.

3. Комбинация *battements tendus jetes* – основной элемент – *battement tendu jete*. Усложненные элементы, входящие в комбинацию *battements tendus jetes*:

- а) *battement tendu jete* – исполняется на 1/4 такта;
- б) *battement tendu jete pique* – исполняется на 2/4 такта;
- в) *battement tendu jete pour batteri* с выносом ноги в сторону на 25°;
- г) полуповороты *en dehors* и *en dedans* с подменой ноги на всей стопе;
- д) полуповороты *en dehors* и *en dedans* с подменой ноги на полупальцах;
- е) *preparation* к *tours* со II, и V позиций.

4. Комбинация *ronds de jambe par terre* – основной элемент – *rond de jambe par terre en dehors* и *en dedans*.

Усложненные элементы, входящие в комбинацию *ronds de jambe par terre*:

- а) *rond de jambe par terre* – исполняется на 1/4 такта;
- б) III *por de bras* изучается с *plie* на опорной ноге (растяжка), работающая нога при этом вытянута вперед или назад носком в пол. Движение обычно исполняется в заключение комбинации *rond de jambe par terre*, на 2 такта – 4/4;
- в) *demi rond de jambe* на 45° (на всей стопе опорной ноги), по мере усвоения – на полупальцах. Сначала движение исполняется на 1 такт м/р – 4/4, по мере усвоения – 1 такт – м/р – 2/4;
- г) *demi rond de jambe* на 90° (на всей стопе опорной ноги), исполняется на 1 такт м/р – 4/4;

5. Комбинация *battements fondus* – основной элемент – *battement fondu*.

Усложненные элементы, входящие в комбинацию *battement fondu*:

- а) *battement fondu* исполняется на 2/4, в позах – *croisee*, *efface*, *ecartee*;
- б) *battement fondu* с *plie releve* на 45° (на всей стопе опорной ноги), по мере усвоения – на полупальцах на 1 такт – м/р – 4/4;

К содержанию

в) *battement fondue* с *plie releve* и *demi rond de jambe* на 45° (на всей стопе опорной ноги), по мере усвоения – на полупальцах на 1 такт – м/р - 4/4;

г) *tombe* с полуповоротом *sur le cou-de-pied*;

д) *tombe* и *coure* на полупальцы. Сначала движение выполняется на 2 такта – м/р 2/4, по мере усвоения – 1 такт.

Battements soutenus – выполняется на 2/4, на 1 такт, с открыванием ноги на 45° через *sur le cou-de-pied*, в позах – *croisee*, *efface*, *ecartee*. Движение сочетается с *battements fondues* в одной комбинации.

6. Комбинация *battements frappes* – основной элемент – *battement frappe*.

Усложненные элементы, входящие в комбинацию *battements frappes*:

а) *battement frappe* выполняется на 1/4 такта в позах – *croisee*, *efface*, *ecartee*;

б) *double battement frappe* – 2/4 такта, выполняется на 1 такт – м/р – 2/4;

в) с подъемом на полупальцы и опусканием, на полупальцах;

г) *tombe* и *coure* на полупальцы.

7. Комбинация *ronds de jambe en l'air* – основной элемент – *rond de jambe en l'air en dehors* и *en dedans*.

Усложненные элементы, входящие в комбинацию *ronds de jambe en l'air en dehors* и *en dedans*:

а) *rond de jambe en l'air* выполняется на 1/4 такта;

б) *temps releve en dehors* и *en dedans* на 45° (*preparation*), выполняется на 1 такт в) м/р – 2/4;

г) *tombe* с полуповоротом *sur le cou-de-pied*;

д) *demi rond de jambe* на 45°;

е) *releve lent* на 90°;

ж) *battement developpe*.

8. Комбинация *petits battements на cou-de-pied* – основной элемент *petit battement на cou-de-pied*.

Усложненные элементы, входящие в комбинацию *petit battement на cou-de-pied*:

а) *petit battement на cou-de-pied* (с акцентом назад и вперед) выполняется на 1/4 такта;

б) *demi plie*;

в) с подъемом на полупальцы и опусканием, на полупальцах;

г) с остановками в маленьких позах.

9. Комбинация *battements developpes* – основной элемент – *battement developpe*.

Усложненные элементы, входящие в комбинацию *battements developpes*:

а) *battement developpe* во всех направлениях и во все большие позы: *croisee*, *efface*, *ecartee* вперед и назад, *attitude croisee*, и *efface*, II *arabesque*, выполняется на 2 такта – м/р - 4/4.

б) *battement releves lent* на 90° во всех направлениях и во все большие позы: *croisee*, *efface*, II *arabesque*, выполняется на 2 такта - м/р - 4/4.

в) *battement developpe passé* на 90° выполняется на 2 такта – м/р – 4/4;

г) *demi rond de jambe* на 90° (на всей стопе опорной ноги).

10. Комбинация *grands battements jettes* – основной элемент – *grand battement jette*.

Усложненные элементы, входящие в комбинацию *grands battements jettes*:

а) *grand battement jette* выполняется на 1/4 такта, во всех направлениях и во все большие позы: *croisee*, *efface*, II *arabesque*;

б) с подъемом на полупальцы и опусканием, на полупальцах;

в) *grand battement jette pointe* выполняется на 1 такт м/р - 2/4.

К содержанию

для составления отдельных учебных комбинаций у станка.

Продолжается работа, направленная на дальнейшее развитие силы ног, устойчивости на полупальцах, общую физическую выносливость. В этих целях увеличивается количество relevés на одной ноге, движений, входящих в одну комбинацию. Слитное исполнение движений, без фиксации (как это было в предыдущие года обучения), промежуточных исполнений. Движениям придается танцевальная окраска, вводятся небольшие наклоны и легкие перегибы корпуса, больше движений исполняется в ераulement и в позах, координируются движения корпуса, рук, ног, головы. Одновременно развивается согласованность в работе всех частей двигательного аппарата тела; мягкость, лигированность исполнения движений в комбинированных заданиях; умение воспроизводить в комбинированном задании не только в темпоритмическую основу музыкального задания, но и темпо-мелодию.

Музыкальное оформление усложняется, усиливается динамика исполнения за счет небольшого ускорения темпа во всех движениях, кроме adagio и plie. Допускается большое использование нотного материала, особенно при музыкальном оформлении adagio.

При сочинении комбинаций по изучению основного материала 3 года обучения надо учитывать:

- а) увеличивается темп и разнообразное сочетание движений;
- б) ряд движений исполняется в ераulement и позах;
- в) вводятся легкие перегибы и наклоны корпуса, которые координируются с движениями корпуса, рук, ног, головы;
- г) руки не подчеркивают промежуточных позиций, а плавно переходят из позиции в позицию;
- д) не следует слишком усложнять и насыщать другими элементами основное движение;
- е) главное – не потерять качества исполнения, особенно при переходе от одного движения к другому;
- ж) количество комбинаций у станка уменьшается за счет сочетания движений: *battements tendus c battements tendus jetes; battements fondues c battements frappes; double battements frappes c petits battements.*

1. Комбинация Plie – основные элементы plie – demi plie, grand plie по I, II, IV, V позициям. Усложненные элементы, входящие в комбинацию plie:

- а) grand plie – исполняется на 1 такт 4/4;
- б) исполнение в ераulement;
- в) различные por de bras исполняемые с выходом на полупальцы;
- г) tombe с полуповоротом sur le cou-de-pied;
- д) tours со II, и V позиций en dehors и en dedans;
- е) tours sur le cou-de-pied en dehors и en dedans с открытой ноги на 45°.

2. Комбинация battements tendus и основной элемент – battement tendus по I, V позициям. Усложненные элементы, входящие в комбинацию battement tendu:

- а) battement tendu- исполняется на 1/4 такта и на 1/8 такта;
- б) battement tendu с поворотами в en tournant en dehors и en dedans;
- в) полуповороты en dehors и en dedans с подменой ноги на всей стопе;
- г) полуповороты en dehors и en dedans с подменой ноги на полупальцах;
- д) tours с V позиции en dehors и en dedans;
- е) маленькие и большие позы: croisee, efface, ecartee.

3. Комбинация vattements tendus jetes – основной элемент – vattement tendu jete. Усложненные элементы, входящие в комбинацию vattements tendus jetes:

- а) vattement tendu jete- исполняется на 1/4 такта и на 1/8 такта;

К содержанию

- б) battement tendu с поворотами в en tournant en dehors и en dedans;
- в) battement tendu jete balancoirs;
- г) полуповороты en dehors и en dedans с подменной ноги на всей стопе;
- д) полуповороты en dehors и en dedans с подменной ноги на полупальцах;
- е) tours с и V позиции en dehors и en dedans;
- ж) маленькие и большие позы: croisee, efface, ecartee.

4. Комбинация *ronds de jambe par terre* – основной элемент – *rond de jambe par terre en dehors* и *en dedans*.

Усложненные элементы, входящие в комбинацию *ronds de jambe par terre*:

- а) *rond de jambe par terre* – выполняется на 1/4 такта и на 1/8 такта;
- б) *demi rond de jambe* на 90° стоя на полупальцах опорной ноги (*en dehors* и *en dedans*), выполняется на 1 такт м/р – 4/4;
- в) *passee* на 90°;
- г) полуповорот с ногой, вытянутой вперед и назад на 45° (90°), выполняется на 2/4 и 1/4 такта;
- д) полуповорот с *plie releve* на полупальцах с ногой, вытянутой вперед и назад на 45° (90°), выполняется на 2/4 и 1/4 такта;
- е) *grand rond de jambe jete en dehors* и *en dedans* на полупальцах опорной ноги, выполняется на 1 такта 3/4.

5. Комбинация *battements fondus* – основной элемент – *battement fondu*.

Усложненные элементы, входящие в комбинацию *battements fondus*:

- а) *battement fondu* на 90°, выполняется на 1 такт – 4/4, далее на 1 такт – 2/4, 1 такт – 3/4, в позах *croisee*, *efface*, *ecartee*;
- б) *battement fondu* с *plie releve* и *demi rond de jambe* на 45° на полупальцах;
- в) *tombe* с полуповоротом *sur le cou-de-pied*;
- г) *tombe* и *coupe* на полупальцы;
- д) *battement soutenu* – на 90°;
- е) *double battement fondu*;
- ж) *tours* с и V позиции *en dehors* и *en dedans*;

6. Комбинация *battements frappes* – основной элемент – *battement frappe*.

Усложненные элементы, входящие в комбинацию *battements frappes*:

- а) *battement frappes* выполняется на 1/4 такта в позах – *croisee*, *efface*, *ecartee*;
- б) *double battement frappe* – выполняется на 1/4 такта;
- в) на полупальцах;
- г) *tombe* и *coupe* на полупальцы;
- д) *tours* с и V позиции *en dehors* и *en dedans*;
- е) *petit battement* на *cou-de-pied*.

7. Комбинация *ronds de jambe en l'air* – основной элемент – *rond de jambe en l'air en dehors* и *en dedans*.

Усложненные элементы, входящие в комбинацию- *ronds de jambe en l'air en dehors* и *en dedans*:

- а) *rond de jambe en l'air* выполняется на 1/4 такта;
- б) *rond de jambe en l'air en dehors* и *en dedans* с *plie releves*;
- в) *temps releve en dehors* и *en dedans* на 45°;
- г) *tombe* с полуповоротом *sur le cou-de-pied*;
- д) *demi rond de jambe* на 45°;
- е) *releve lent* на 90°;
- ж) *battement developpe*;

К содержанию

з) tours с temps releve en dehors и en dedans.

8. Комбинация *petits battements na cou-de-pied* – основной элемент petit battement на cou-de-pied.

Усложненные элементы, входящие в комбинацию petit battement на cou-de-pied:

а) petit battement на cou-de-pied на 1/8 такта, 1/16 такта – на полупальцах;

б) с остановками в маленьких позах;

в) double battements frappes;

г) tours с и V позиции en dehors и en dedans.

9. Комбинация *battements developpes* – основной элемент battement developpe.

Усложненные элементы, входящие в комбинацию battements developpes:

а) battement developpe во всех направлениях и во все большие позы: croisee, efface, ecartee вперед и назад, attitude croisee, и efface, II arabesgue, исполняется на 1 такт – м/р – 4/4.

б) battement releve lent на 90°;

в) battement developpe passé на 90°;

г) grand rond de jambe developpes en dehors и en dedans на полупальцах опорной ноги;

д) battement soutenu – на 90°;

е) tours с и V позиции en dehors и en dedans;

ж) developpe tombe в позах оканчивая носком в пол и на 90°.

10. Комбинация *grands battements jettes* – основной элемент – grand battement jette.

Усложненные элементы, входящие в комбинацию grands battements jettes:

а) grand battement jette исполняется на 1/4, во всех направлениях и во все большие позы: croisee, efface, II arabesgue;

б) с подъемом на полупальцы и опусканием, на полупальцах;

в) grand battement jette pointe исполняется на 1 такт м/р – 2/4.

г) grand battement jettes passé на 90°;

д) grand battement jette с быстрым developpe (мягкий battements).

Программные движения 4 года обучения для составления отдельных учебных комбинаций у станка.

Завершается работа над основными программными движениями школы классического танца. Усложняются комбинированные задания за счет быстрой смены элементов и варьирования музыкально-ритмического рисунка внутри комбинаций. Усложняются координационные задачи. Усложняются формы комбинированных заданий с использованием поз классического танца и вращательных движений. Большая часть экзерсиса исполняется с положением работающей ноги на 90°.

При сочинении комбинаций по изучению основного материала 4 года обучения надо учитывать:

- варьирование музыкально-ритмического рисунка внутри комбинаций;

- для развития большей координации – движения исполняется в epaulement и позы;

- вводятся различные переводы рук, повороты корпуса;

- чаще движения заканчиваются в позы;

- количество комбинаций у станка уменьшается за счет сочетания движений: *battements tendus с battements tendus jettes; battements fondus с battements frappes; double battements frappes с petits battements.*

1. Комбинация *Plie* – основные элементы plie – demi-plie, grand plie. Эти движения сочетаются с различными видами por de bras. Это большая по длительности комбинация (м/р – 3/4). Важно включить в работу одновременно и ноги и весь корпус. Demi-plie –

К содержанию

растягивая ахилл, готовит стопу для дальнейшей нагрузки на неё; *grand plié* – растягивает и укрепляет мышцы, работающие на выворотность бедра.

2. Комбинация *battements tendus* и *vattements tendus jetes* – движения вырабатывающие силу ног, эластичность стопы, закрепляющие правильное положение в Vпозиции. Чаще всего комбинация заканчивается *flic-flac* в *en tournant*

Усложненные элементы, входящие в комбинацию *vattements tendus* и *vattements tendus jetes*:

а) *flic-flac* – без поворота, в *en tournant*, *en dehors* и *en dedans* с остановкой на 25°.

3. Комбинация *ronds de jambe par terre* и *grands ronds de jambe jetes*.

Продолжением этой комбинации является *por de bras* с работой корпуса во всех позах на 90°. Здесь в спокойном темпе проверяется и закрепляется правильное, выворотное положение бедра приподнятой ноги на 90° во всех направлениях, в сочетании с различными перегибами.

Усложненные элементы, входящие в комбинацию *rond de jambe par terre*:

а) *por de bras* с ногой поднятой на 90°. Музыкальный размер: 4/4, 3/4. Исполняется на 2 такта или 1 такт при м/р – 4/4, при м/р – 3/4 – на 8 тактов или 4 такта;

б) поворот *fouette en dehors* и *en dedans* на 1/4 и 1/2 круга с ногой, поднятой вперед или назад на 90°, на полупальцах и с *plie releve*. Музыкальный размер: 4/4. Исполняется на 2/4 такта, или 1/4 такта.

4. Комбинация *battements fondus* – связано с проработкой одного из основных приёмов классического танца – *plie releve*. От правильного исполнения его зависят устойчивостью во всех позах и положениях в *adagio*, вращении качество прыжка. *Battement fondu* хорошо сочетать с *battement frappe* меняя темп на быстрый. Неожиданные повороты корпуса в этом упражнении развивают ловкость и координацию.

Усложненные элементы, входящие в комбинацию *battements fondus*:

а) *battement double frappe* с поворотом на 1/4 круга

5. Комбинация *ronds de jambe en l'air* – хорошо отработать быстрый *rond de jambe en l'air* поэтому желательно от спокойного темпа постепенно переходить на быстрый. В этой же комбинации дается *grand rond de jambe en l'air* на 90°.

Усложненные элементы, входящие в комбинацию – *rond de jambe en l'air en dehors* и *en dedans*:

а) *grand rond de jambe en l'air en dehors* и *en dedans* на 90° и с окончанием в позы на полупальцах. Музыкальный размер: 2/4. Движение исполняется на 2/4, 1/4 такта;

б) *grand temps releve en dehors* и *en dedans* на 90°.

6. Комбинация *battements developpes* – помимо *developpe*, *grand rond de jambe* отрабатываются все виды *fouette*, *developpe tombe*, *battement developpe* с *plie releve*, *pas ballottes*.

Усложненные элементы, входящие в комбинацию *battements developpes*:

а) *grand fouette efface* (спереди назад, сзади вперед);

б) *grand rond de jambe developpe en dehors* и *en dedans* на полупальцах из позы в позу;

в) *battement developpe* с *plie releve* и *demi rond de jambe* из позы в позу;

г) *pas ballotte*.

7. Комбинация *double battements frappes* сочетается с *petit battement*, *battement battu*. Движение окрашивается поворотами корпуса в маленькие и ли большие позы вращением.

Усложненные элементы, входящие в комбинацию *battements frappes*:

а) *battements battu*, музыкальный размер: 2/4 исполняется на 1/4 или 1/8 такта.

К содержанию

8. *Комбинация grands battements jettes* – в котором важно добиваться легкого и быстрого броска ноги вверх.

Требования к оценке работы

За сочиненные комбинации ставится оценка:

Оценка «отлично» – в составленных комбинациях, движения логически подобраны, их построение от простого к сложному; комбинации не громоздки, их продолжительность соответствует определённому музыкальному отрезку; программные элементы экзерсиса, включённые в комбинацию, соответствуют выбранному году обучения; при составлении комбинации использовался принцип ритмического разнообразия; в уроке используются все виды комбинаций.

Оценка «хорошо» – в составленных комбинациях, движения логически подобраны, но в их построении нарушен принцип от простого к сложному; некоторые комбинации перегружены элементами классического танца, продолжительность комбинации, соответствует определённому музыкальному отрезку; программные элементы экзерсиса, включённые в комбинацию, согласованы с выбранным годом обучения; при составлении комбинации не использовался принцип ритмического разнообразия; комбинации в уроке, только одного вида сложности.

Оценка «удовлетворительно» – составленных комбинациях, движения подобраны не всегда логично, в их построении нарушен принцип от простого к сложному, не все комбинации имеют чётко поставленную точку; продолжительность комбинации, не всегда соответствует определённому музыкальному отрезку; программные элементы экзерсиса, включённые в комбинацию, не согласованы с выбранным годом обучения; при составлении комбинации не использовался принцип ритмического разнообразия; комбинации только одного вида сложности.

Оценка «неудовлетворительно» – комбинации не подготовлены.

Литература

Основная

1. Антоненко, Г.С. Программа по классическому танцу / Г.С. Антоненко. СПб, 2003
2. Базарова, Н., Мей, В. Азбука классического танца / Н. Базарова, В. Мей. – М.; Л.: Искусство, 1964; 1975.
3. Базарова, Н.П. Классический танец / Н.П. Базарова. – Л.: Искусство, 1975.
4. Ваганова, А. Основы классического танца / А. Ваганова. – М.; Л.: Искусство, 1963; 1980.
5. Громов, Ю.И. От школы на Руси к школе на Фучика / Ю.И. Громов. – СПб.: СПбГУП, 2001.
6. Громов, Ю.И. Работа педагога-балетмейстера в детском хореографическом коллективе / Ю.И. Громов – Л., 1963.
7. Громова, Е.И. Детские танцы из классических балетов / Е.И. Громова. – СПб.: СПбГУП, 2000.
8. Костровицкая, В.С. 100 уроков классического танца / В.С. Костровицкая. – Л.: Искусство, 1972; 1981.
9. Лысенкова, В.В, Ушакова, В.П. Программа по классическому танцу / В.В. Лысенкова, В.П. Ушакова. – Минск, 2010.
10. Методические указания к изучению французских терминов классического и народно-характерного танца. – Л.: ВПШК, 1979.
11. Фадеева, С.П., Неугасова, Т.Н. Теория и методика классического и историко-бытового танца / С.П. Фадеева, Т.Н. Неугасова. – СПб.: СПбГУП, 2000.
12. Ярмолевич, Л. Классический танец : метод. пособие : 1 и 2 год обучения / Л. Ярмолевич. – Л.: Музыка, 1986.

К содержанию

Дополнительная

1. Альберт, Г. Александр Пушкин. Школа классического танца / Г. Альберт. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996.
2. Балет : энциклопедия. – М.: Советская Энциклопедия, 1981.
3. Березова, Г.А. Классический танец в детских хореографических коллективах / Г.А. Березова. – Киев, 1979.
4. Богданов-Березовский, В.А. Ваганова / В.А. Богданов-Березовский. – М.; Л.: Искусство, 1950.
5. Бочарникова, Э., Мартынова, О. Московское хореографическое училище / Э. Бочарникова, О. Мартынова. – М.: Искусство, 1954.
6. Ваганова, А.Я. Статьи, воспоминания, материалы / А.Я. Ваганова. – Л.; М.: Искусство, 1958.
7. Головкина, С.Н. Уроки классического танца в старших классах / С.Н. Головкина. – М.: Искусство, 1989.
8. Громов, Ю.И., Розанова, О.И., Рубахина, Н.А. Хореографический коллектив в клубе / Ю.И. Громов, О.И. Розанова, Н.А. Рубахина. – Л., 1981.
9. Звёздочкин, В.А. Классический танец / В.А. Звёздочкина. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2003.
10. Костровицкая, В.С. Классический танец : слитные движения, руки / В.С. Костровицкая. – СПб: Лань, 2009.
11. Костровицкая, В.С., Писарев, А. Школа классического танца / В.С. Костровицкая, А. Писарев. – Л.: Искусство, 1968, 1976
12. Ладыгин, Л.А. Музыкальное оформление уроков танца / Л.А. Ладыгин. – М., 1980.
13. Лукьянова, Л.А. Дыхание в хореографии / Л.А. Лукьянова. – М.: Искусство, 1979.
14. Меднис, Н.В., Ткаченко, С.Г. Введение в классический танец / Н.В. Меднис, С.Г. Ткаченко. – СПб.: Планета Музыки, 2011.
15. Мессерер, А. Уроки классического танца / А. Мессерер. – М.: Искусство. 1967.
16. Пестов, П.А. Уроки классического танца / П.А. Пестов. – М.: Вся Россия, 1999.
17. Тарасов, Н.И. Классический танец : школа мужского исполнительства / Н.И. Тарасов. – М.: Искусство, 1971.
18. Уральская, В. Нужна ли классика? / В. Уральская // Клуб и художественная самодеятельность. – 1996 – № 11.
19. Ярмолович, Л. Принципы музыкального оформления урока классического танца / Л. Ярмолович. – Л.; М.: Музгиз, 1952.

Дегтерёва Н.В.

Развитие танцевальных навыков у детей среднего школьного возраста на уроках классического танца в условиях школы искусств. Методические рекомендации

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Пояснительная записка

В настоящее время в России практически в каждом городе осуществляют свою деятельность детские школы искусств, имеющие в своём составе хореографические отделения и хореографические коллективы на их основе. Учащиеся хореографических отделений школ искусств ведут активную концертную деятельность, регулярно выступают на конкурсах и фестивалях различного уровня. Но танец становится содержательным, интересным для зрителя и позволяющим наиболее полно самореализоваться учащимся в исполнительской хореографической деятельности только

К содержанию

при наличии у исполнителей таких качеств, как танцевальность, выразительность, артистизм.

Классический танец – основа всех видов хореографического искусства и является самой сложной формой профессиональной хореографии, одной из главных выразительных средств современного балета. Являясь основой всех видов танцевальных искусств, на сегодняшний день классический танец имеет отработанную систему, способствующую овладению этой, дисциплиной. Ни один урок классического танца не обходится без чёткой методики проведения урока и его планирования.

1) Основные принципы построения урока:

- каждый урок имеет свою тему, цель, задачи;
- связь с предыдущими и последующими уроками;
- постепенное увеличение нагрузки от простых упражнений к сложным;
- правильное распределение физической нагрузки, чередование упражнений с применением физических усилий с упражнениями на расслабление, нагрузки на разные группы мышц;
- добавление элементов танцевально-игрового характера;
- темп и ритм урока по восходящей линии для концентрации внимания учащихся;
- исполнение упражнений на свободном дыхании;
- учёт психофизических и возрастных факторов:
 - эмоционального состояния учащихся, реакции на замечания
 - возрастных особенностей мышления,
 - уровень волевых качеств.

2) Требования к уроку классического танца

Урок должен быть целенаправленным, т.е. замысел урока должен сочетать в себе, в необходимой пропорции, ближайшие, частные задачи и отдалённую перспективу. Урок должен развивать достижения предыдущих и готовить основание на развитие для последующих занятий. Замысел и цель каждого конкретного урока воплощается в его движущем материале и композиции, которые воздействуют на ученика многими факторами. Вот некоторые из них:

- структура урока в целом и каждой его отдельной части, построение
- каждой учебной комбинации в соответствии с замыслом и логикой его
- развития.
- темп урока в целом, темпы выполнения отдельных заданий и их соотношение
- техническая и композиционная сложность задания.
- степень физических нагрузок, распределение их во времени и пространстве
- соотношение статических и динамических нагрузок
- порядок чередования в работе различных групп мышц при исполнении заданий
- эстетическое качество материала.

Между всеми компонентами урока существует теснейшая связь и взаимозависимость.

Материал урока – это средство осуществления его целей, следует так подбирать учебные комбинации, чтобы в них самих и их последовательности, содержались предпосылки для осуществления преследуемых педагогом целей. Тогда требования и указания педагога активно помогают ученику их добиваться. На разных этапах обучения учащиеся с различной степенью сознательности оценивают целесообразность учебных комбинаций, но даже начинающие интуитивно ее ощущают, и, если построение урока не соответствует задачам, то отношение учеником к уроку быстро становится отрицательным.

3) Построение урока классического танца в старших классах.

Каждый урок по классическому танцу традиционно начинают с поклона педагогу и концертмейстеру. Поклон является не только приветствием, он мобилизует внимание, концентрирует учащихся на предстоящем занятии. Уже во время поклона у учащихся

К содержанию

можно видеть элементы танцевальности – выразительная работа рук и головы, правильные ракурсы корпуса.

Под экзерсисом у палки и на середине зала подразумевают исполнение движений, из которых в дальнейшем складывается техника исполнительского мастерства. Необходимо объяснить учащимся характер каждого исполняемого ими движения, который они должны будут учитывать в дальнейшем. Танцевальность и выразительность возможно развивать каждым упражнением как у станка, так и на середине зала следующими способами:

- логичное и музыкальное построение комбинации;
- правильный подбор музыкального материала с концертмейстером;
- построение комбинации с учётом характера движения и музыки;
- включение в работу корпуса, рук, головы;
- комбинации с изменением ракурсов;
- чередование больших и малых поз в комбинации;
- использовать сценический preparation в комбинациях на середине зала;
- окончание комбинаций позами классического танца;
- использовать перемещения по залу в комбинациях на середине;
- включение в комбинации различных port de bras.

Последовательность исполнения движений в экзерсисах выстраивается на основе соблюдения академической методики преподавания и происходит в следующем порядке:

Plié – развивает эластичность связок, силу ног. Характер мягкий, плавный, спокойный, все движения загибанные, без остановок и рывков. В *plié* можно использовать первое, третье и четвёртое port de bras, различные перегибы корпуса и *allonge* во время *relevé*;

Battements tendus, battements tendus jeté – развивает выворотность, силу стопы, активно участвуют все группы малых и больших мышц. Характер движения чёткий, активный, размер музыки двухдольный, можно исполнять в позах *épaulement croucée* и *effacée*;

Rond de jambe par terre – направлен на развитие подвижности тазобедренного сустава. Характер мягкий, спокойный, все движения загибанные. Здесь можно использовать любые port de bras, большие и малые позы классического танца;

Battement foundu или *battement soutenu* – развивает мягкость *plié* и эластичность, необходимую при прыжках, характер движения как в *plié*, используются различные позы, работа рук, корпуса, головы;

Battement frappé, double battement frappé – вырабатывает активную, резкую, энергичную работу ноги. Можно добавлять работу корпуса, рук, головы в характере движения;

Rond de jambe en l'air – разрабатывает подвижность коленного сустава, можно комбинировать с *battement foundu* и *battement soutenu*, подчёркивать музыкальные акценты работой руки и головы;

Petits battements – вырабатывает быстрое и свободное владение нижней частью ноги, координацию. Можно комбинировать с *battement frappé*;

Battements developpes, releve lents, grand battements jetes – развивают шаг, силу ног. В этих движениях широко применяются большие позы (*attitude, arabesques, épaulement croucée, effacée, écartée*, переходы из одной позы в другую).

В результате систематических занятий фигура приобретает подтянутость, вырабатывается устойчивость, будущий исполнитель приучается к правильному распределению тяжести тела на двух ногах и на одной ноге.

Все упражнения экзерсисов проучиваются в двух направлениях (вправо/влево, вперёд/назад) и с обеих ног. Если движение выполняется не качественно – следует повтор с методическим указанием ошибок. Это необходимо для того, чтобы исключить механичность, которая вызывает утомление и падение интереса к уроку.

К содержанию

Следующей частью урока является adajio. Adajio – это большая и плавная танцевальная фраза, состоящая из различных видов développés, медленных поворотов в позах (tour lent), port de bras, всевозможных renversé, grand fouetté, tours на cou-de-pied и туров в больших позах и т.д. В adajio усваивается характер, манера и техника. Необходима для исполнения большой и плавной танцевальной фразы.

В последующей части урока allegro – осваиваются различные прыжки классического танца. Если в экзерсисе осваиваются элементарные навыки, в adajio ведётся работа над позами и танцевальной фразой в медленном темпе, то здесь всё это суммируется и отрабатывается в темпе прыжка, большого и малого, простого и сложного, мягкого и трамплинного, стремительного и сдержанного.

Прыжки являются наиболее трудоёмкой частью классического танца, трудно усвояемой. Усложнение задания возможно при достаточно сильных тренированных ногах. Активно увеличивается нагрузка в прыжках для мальчиков.

В adajio и в allegro рекомендуют делить учащихся на две группы, так как учебная нагрузка в этих частях урока требует максимального напряжения всех сил и это деление даёт возможность им отдохнуть, восстановить силы.

В классе девочек вводится танец на пальцах. Этот раздел обучения требует профессионального строения стопы, достаточно физического укрепления голеностопного сустава.

Завершающая часть урока предназначена для того, чтобы организм учащихся после напряжённой работы окончательно пришёл в состояние покоя при помощи выполнения различных форм port de bras.

Подобное построение урока обуславливается психофизическими особенностями организма учеников и предохраняет их от возможного повреждения суставо-связочного аппарата, расстройства сердечной и нервной деятельности.

Для развития танцевальных навыков, помимо основных частей, в урок на выбор преподавателя может включаться выполнение учащимися творческого задания, разучивание вариаций, этюдов, танцевальных номеров, проверка творческого домашнего задания.

Также с целью знакомства с творчеством выдающихся исполнителей в области классического танца может быть организован просмотр видеозаписей. Учащимся полезно будет увидеть исполнение изучаемых ими вариаций или массовых номеров классического наследия в исполнении знаменитых артистов балета разных лет.

Содержание процесса развития танцевальных навыков, выразительности и артистизма личности основано на взаимодействии преподавателя и учащихся и направлено на овладение специальными хореографическими, коммуникативными знаниями, знаниями в сопряженных видах искусства, литературе.

Способы развития танцевальных навыков

Способы развития танцевальных навыков и артистизма у детей среднего школьного возраста в условиях школы искусств:

1. Разучивание танцевальных комбинаций, сочинённых педагогом, у станка и на середине зала;
2. Изучение этюдов, классических вариаций, миниатюр, требующих выполнения актёрской задачи;

С наследием Петипа дети начинают знакомиться уже с младших классов. В качестве танцевального материала в этом возрасте обычно используют не сложные массовые номера, такие как вальс из первого акта балета «Спящая красавица» П.И. Чайковского, мазурка из балета «Пахита» Л. Минкуса и т.д. Начиная со средних классов обучения, наследие Мариуса Петипа входит в программы обучения более широко. Помимо массовых номеров, начинается работа над не очень сложными по технике вариациями второго или корифейского плана. Это могут быть вариации фей из пролога

К содержанию

балета «Спящая красавица», вариация главного Амура из балета «Дон-Кихот» Л. Минкуса, вариации из вставного па-де-де первого акта балета «Жизель» А. Адана и другие. Выбор материала всецело зависит от профессиональной одаренности и подготовленности ученика.

Разучивание классических вариаций, миниатюр, сцен из классических балетов является прекрасным стимулом для более вдумчивого и серьезного отношения к процессу обучения. Здесь учащимся предоставляется отличная возможность в полной мере раскрыть свои хореографические и артистические навыки, уже полученные на занятиях у станка. Выходя на сцену, учащиеся не только получают незаменимый сценический опыт, но и приобщаются к необходимой культуре поведения на сцене, обучаются гласным и негласным законам сцены, что является важным и обязательным моментом в воспитании любого участника хореографического коллектива.

1. Вариация Феи Кукол из 1 акта балета «Фея Кукол» Й.Байера. Хореография К. Сергеева.
2. Вариация Испанской Куклы из 2 акта балета «Фея Кукол» Й.Байера. Хореография К. Сергеева.
3. Танец пастушков из балета "Щелкунчик" П. Чайковского. 2 акт. Хореография Л.Иванов, М.Петипа.
4. Вариация Феи Сирени из пролога балета «Спящая красавица» П.Чайковского. Хореография М.Петипа.
5. Вариация Жизели из 1 акта балета «Жизель» А.Адана. Хореография Ж.Коралли, Ж.Перро, М.Петипа.
6. Вариация двух солисток (Пиццикато) из 3 акта балета «Сильвия» Л.Делиба. Хореография Л.Лавровского.
7. Вариация Амура из 2 акта балета «Дон Кихот» Л.Минкуса. Хореография М, Петипа, А.Горского.
8. Pas de quatre из 3 акта (Феи Золота, Серебра, Сапфиров и Бриллиантов). «Спящая красавица» П.Чайковского. Хореография М.Петипа.
9. Танец заводных кукол (мазурка) из балета "Щелкунчик" П. Чайковского. 1 акт. Хореография Л.Иванов, М.Петипа.
10. Вальс цветов из балета «Спящая красавица» П.Чайковского. Хореография М.Петипа, 1 действие.
3. Выполнение учащимися заданий на импровизацию под классическую музыку.

Танец и музыка – родственные искусства, между ними существует глубокая взаимосвязь. Эти два искусства близки детям и молодежи, они призваны помогать личности расти и развиваться.

Музыка является душой танца. Она создает то творческое настроение, ту эмоциональную атмосферу, которые необходимы для создания образа в танце. Только при органической взаимосвязи музыки и движений танец приобретает осмысленность и выразительность.

Весь процесс хореографической работы способствует физическому развитию детей, развитию их танцевальных способностей, помогает эстетическому воспитанию. Учащиеся в процессе занятий не только приобретают знания по танцу, но и получают музыкально-хореографическое воспитание. В качестве музыкального сопровождения импровизации можно использовать музыку для намеченной постановки.

Занятия музыкальными движениями должны развивать музыкальность детей. Музыкальность характеризуется способностью переживать содержание музыкального процесса в его целостности - чувствовать музыкальный образ.

На уроках классического танца образное содержание и характер упражнений всецело вытекает из содержания и формы музыки. У детей развивается «умение слушать музыку, как логичное и последовательное действие». Во время импровизаций они сами включаются в действие и целостно воспринимают эмоциональное содержание музыки.

К содержанию

В процессе этой работы детей надо знакомить с музыкой, содержащей разнохарактерные образы - от веселых, беззаботных, лиричных, нежных и до энергичных, волевых. Сопоставление конкретных музыкальных образов (энергичных, активных, волевых и спокойных, лиричных, созерцательных) помогает детям сильнее и глубже переживать и чётче выражать их, обогащает и организует эмоциональный мир детей.

Успех работы решается не количеством изученных движений, разученных комбинаций, концертных номеров и вариаций, а умением детей переживать их содержание. Следует всегда обращать внимание на выражение лиц движущихся детей, так как на них яснее всего видно, что

Дети должны сразу почувствовать, что движения и музыка органически связаны. Для этого восприятие музыки и двигательная реакция на нее должны протекать одновременно. Только при этом условии возникает целостный музыкально-двигательный образ.

Выражение музыки через действие усиливает эмоционально-моторную реакцию детей, придает ей конкретно-образный смысл.

Главная задача импровизации, как музыкально-ритмической деятельности – развивать и углублять творческие способности детей, уметь создавать музыкально-двигательные образы самостоятельно, используя при этом навыки, полученные на уроках по классическому, историко-бытовому, народно-характерному, современному танцу ранее.

Для того чтобы дети могли легко и непринужденно реагировать на музыку движением, надо воспитывать у них необходимые качества движения, дать им ряд танцевальных навыков.

4. Подготовка учащимися этюдов собственного сочинения по заданию педагога;

5. Самостоятельное сочинение учащимися танцевальных комбинаций на основе изученного материала;

Задания для самостоятельной работы детей

Задание 1. Сочинить комбинацию *allegro* на основе *double pas échappé*, *pas échappé* с окончанием на одну ногу и *pas de bourrée* (или *pas échappé en tournant*, *échappé battu* и *changement de pied*). Эти движения могут быть использованы во всех возможных вариантах и различных ракурсах. Музыкальный размер 2/4, 16 тактов, темп быстрый.

Задание 2. Сочинить комбинацию *allegro* с условием, что в ней будет тоже два *pas – glissade* и *assemblé*. Эти *pas* вы можете использовать в любом направлении, вперед, назад, вправо, влево и прочие ракурсы зависят от вашего воображения. Комбинация состоит из 16 тактов, музыкальный размер 2/4, темп быстрый.

Задание 3. Сочинить комбинацию *allegro* с условием, что в ней будут только простое *pas de bourrée en dehors* и *en dedans* и маленькое *pas jeté* в любом направлении. Комбинировать их можно как вам будет нужно. Рисунок также сочиняйте сами. Ракурсами пользуйтесь по своему усмотрению. Комбинация состоит из 16 тактов, музыкальный размер 2/4 - быстро.

Задание 4. Сочинить танцевальную комбинацию, используя только *pas balancé*, *pas de basque*, поворот *soutenu*. Положения рук можно варьировать и использовать по своему усмотрению. Комбинация должна начинаться сценическим *preparation* на 4 такта и заканчиваться любой позой классического танца. Длительность комбинации 16 тактов, музыкальный размер 3/8, темп средний, в характере вальса.

Задание 5. Сочинить танцевальную комбинацию на основе *temps lie*, с использованием больших и малых поз классического танца, любых изученных *port de bras*, *tour soutenu*. Связующими движениями могут быть *pas de bourrée* и *tombé* на выбор. Использовать различные приёмы открытия ноги на воздух. 16 тактов, музыкальный размер 4/4, широко, с апломбом.

К содержанию

Задание 6. Сочинить комбинацию *allegro* на основе двух прыжков – *sissonne fermée*, *grand sissonne ouverte* и туров из 4 позиции *en dehors* и *en dedans*. 16 тактов, музыкальный размер 3/4, темп средний, широко.

Задание 7. Сочинить танцевальную комбинацию на основе всех четырех *arabesques* и *pas falli*. Арабески могут быть большие, средние и малые, но в разных ракурсах, *pas falli* - как движение связующее. В *arabesques* можно вставать или подниматься с релеве. 16 тактов, музыкальный размер 3/4 - медленный вальс, протяжный, певучий.

Это первые задания, а в дальнейшем по мере изучения нового материала их может быть больше и они могут усложняться. Используются при сочинении техники женского танца на пальцах движения: *relevé*, *Pas échappé*, *pas glissade*, *temps lié*, *pas assemblé*, *pas fondu*, *pas de bouffée* (все виды), *sissonne* (все виды), прыжки на пальцах. Объяснение приемов сочетания движений в композиции - предупреждение характерных ошибок. По усмотрению педагога для разработки композиции может быть предложено иное сочетание движений. Анализ приемов композиции, исправление ошибок. Сочинение комбинаций можно давать учащимся в качестве домашнего задания или выделять на это время в конце урока с последующим показом результата работы перед другими учащимися.

6. Знакомство с творчеством выдающихся исполнителей в области классического танца.

Заключение

В постановках классического наследия решается задача бережного сохранения его высоких художественных ценностей и вместе с тем современного осмысления его идей и образов. Примером органичного сочетания уважения к классическому наследию с творческой интерпретацией его могут быть постановки балетов: "Жизель" (1944, Большой театр, балетм. Л. М. Лавровский), "Спящая красавица" (1973, там же, балетм. Ю. Н. Григорович) и др.

В лучших спектаклях классического наследия новое звучание получает не только балет в целом, но и все его образы. Так, глубокий драматический и гуманистический смысл был раскрыт М. Т. Семёновой в образах Одетты - Одиллии и Никии, Г. С. Улановой - Одетты - Одиллии и Жизели, К. М. Сергеевым - Зигфрида и Альберта, В. М. Чабукиани - Солора и Базиля и др.

Применяя эти способы, можно достичь высокий результат по развитию танцевальных навыков у детей среднего школьного возраста в условиях школы искусств с учетом специфики урока классического танца и личностных особенностей учащихся.

Список использованных источников

1. Базарова Н., Мей В. Азбука классического танца. - 5-е изд. испр. и доп. Л., 2003
2. Бекина С. И. Музыка и движения. М., 2000
3. Ваганова А. Основы классического танца. – СПб., 2007
4. Ваганова А.Я. Основы классического танца. - СПб, 2001. Ваганова А. Статьи. Материалы. Воспоминания. – Л., - М., 1998
5. Загвязинский В.И. Преподавание как творческий процесс // Вестник высшей школы. - 2008. - № 7.
6. Захаров Р. Искусство балетмейстера. – М., 1999
7. Карташева Н. Н «Воспитанием танцем» М., 2005
8. Костровицкая В., Писарев А. Школа классического танца. – Л., 1996
9. Костровицкая В. 100 уроков классического танца. – СПб., 2010
10. Лопухов Ф.М. Пути балетмейстера М., Лань, 2014
11. Мессерер А. Уроки классического танца. – М., 1997
12. Новерр Ж. Письма о танце и балетах. – СПб., 4-е изд. испр. и доп. – СПб., 2003
13. Тарасов Н., Классический танец – М., 2006
14. Тихомиров В. Артист. Балетмейстер. Педагог. – М., 2001

К содержанию

15. Азбука балета [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://plie.ru/?vpath=/azbuka/>
16. Артистизм [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.xarakter.net/virtues/creative/artistry/desc.php>
17. Международные фестивали и конкурсы – организация поездки: Компания «Арт-Центр» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.art-center.ru/events/festivals/>
18. Образовательная программа по хореографии [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://pandia.ru/text/78/045/26243.php>
19. Программа по классическому танцу хореографического отделения [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://shkolnie.ru/pravo/94391/index.html>
20. Учебное видео Академия русского балета (Хореографическое училище имени А. Вагановой) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://plie.ru/?vpath=/class/>

Мельник С.В.

Встреча с танцем.

Внеклассное мероприятие

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Цели мероприятия:

- Расширить представление о танце, познакомить с танцами, которые занимают достойное место в истории танцевального искусства.
- Развивать творческие способности обучающихся.
- Умение общаться в микроклимате.
- Создание вокруг обучающихся широкой эстетически организованной среды, одухотворенной искусством и способствующей их духовному развитию.
- Воспитывать у обучающихся любовь к музыке, эстетический вкус.

Ход мероприятия

Ах, танцы, танцы...

Сколько им лет?

Царственный вальс, полонезы, кадрили,

Пляски народные и менуэт...

Нас с давних пор и навеки пленили!

История танца насчитывает многие тысячи лет. В первобытном обществе песня, танец и их звуковое сопровождение существовали как единое искусство. Первыми музыкальными инструментами, сопровождавшими танец, были ударные. Первобытные люди возлагали большие надежды на магические танцы и верили в то, что, если коснуться палкой танцующего изображающего кенгуру, то человеку - воину повезёт на охоте. Даже неудача не колебала веры в магическую силу танца. Воинственные пляски были вершиной танцевального искусства. Прекрасная организованность, ритмическая слитность и подлинная одушевлённость отличали их.

О широком распространении танца в странах древнего мира можно судить на основе мифологии, скульптурных и графических, а также немногих письменных музыкальных памятников. В танцах древних времён мы узнаём движения зверей, действия охотников. В танце отражается своё отношение к жизни, стремление стать творцами своей жизни и судьбы.

Слайд № 1.



Слайд № 2



Вакхический танец
Терракотовая статуэтка,
ок. 330 г. до н. э.



Индия
Свадебный танец



Хоровод, возглавляемый Дионисом.
Мраморный рельеф, I век н.э.



Хоровод
Этруская фреска

Древние памятники искусства, сохранив изображение танцующих, дают представление о развитии танца. С возникновением религии возник культовый танец. Особой пышностью отличались торжества и танцы, посвящённые солнцу. Упоминания о танцах содержатся в Библии. В Древней Индии танец рассматривался как раскрытие сущности вещей. В Древней Греции назначение танца видели в совершенствовании, облагораживании человека. Танцы играли большую роль в воспитании мужества, патриотизма, чувства долга у юноши. В эпоху Средневековья танцы были массовыми, хороводного типа.

Слайд № 3.

К содержанию



Танец сатира и менады.
Краснофигурный кратер.
Ок. 390-380 гг. до н.э.



Танцовщики-комасты.
Чернофигурный канфар из Беотии.
Ок. 550 г. до н.э.



Дионис и менады.
Роспись стамноса. Посл. четв. V в. до н.э.

В хорошем танце должны всегда сочетаться и заразительная музыкальность, и увлекающий ритм, и непринуждённое веселье, и взаимоуважение партнёров: подчёркнутая заботливая вежливость кавалера и лишённая манерности, скромная отзывчивость дамы.

В XVII и XVIII веках «королём танца» становится МЕНУЭТ. По своей долговечности и популярности он может сравниться только с вальсом.

Родина менуэта - ПУАТУ (Франция), где он зародился как народный танец, отличавшийся плавностью и изяществом. Основные движения танца - маленькие шаги на полупальцах (menus). Отсюда и пошло название танца - менуэт.

В 60-е годы XVII века менуэт становится любимейшим танцем французского двора и вскоре затмевает все остальные бальные танцы.

Музыкальный размер менуэта – 3/4. Впервые музыку для придворного менуэта написал Ж.Б. Люли, использовав народные мелодии.

Менуэт XVII века - танец торжественный, величавый. Его сдержанный характер несколько смягчился грацией поз и галантным преклонением кавалера перед дамой.

Слайд № 4.

К содержанию



Менуэт. Ланкре Н., 1730-е гг.

А. Гедике «Старинный танец».

Кроме менуэта в средние века были известны такие танцы, как: чакона, пассакалия, гавот и полонез.

ПОЛОНЕЗ - его Родина - Польша, где он назывался "Велики ходзоны", т.е. "большие хождения". Крестьянский полонез - это танец-прогулка, которым начинается деревенское гуляние. Процессия танцующих движется от дома к дому, по дороге к ней присоединяются всё новые и новые пары. Танец сопровождался пением. Лучший исполнитель куплета шёл в первой паре и предлагал свои фигуры.

Как и все бальные танцы, попав в аристократические салоны, полонез стал более сдержанным, чопорным и блестящим. В полонезе, как ни в каком другом танце, появились свойственные польской шляхте надменность и вместе с тем галантность.

Став танцем знати, полонез в XVIII веке исполняется и в других европейских странах. Но особенно широко распространился он после того, как вошёл в моду во Франции. Поэтому танец и называется французским словом "Полонез" ("Польский").

В России полонез известен с петровских времён. В быту его называли "ходячий разговор", так как во время несложного танца можно было вести беседу.

Полонез - торжественное шествие гостей по бальному залу, а иногда и по всем комнатам дома - как нельзя лучше подходил для начала бала. В первой паре танцевал обычно хозяин дома или маршал бала, который указывал порядок фигур.

Слайд №.5.



Т. Квятковский. Полонез Шопена - бал в отеле "Ламбер", 1849-1860



Шуберт «Полонез»

РИГОДОН (франц. *rigaudon, rigodon*) — французский народный и придворный танец XVII — XVIII веков. Темп оживленный, размер 2-дольный (2/2, 2/4). Включает не менее 2-х повторяющихся разделов, каждый из которых состоит из нескольких фраз объемом в 4 такта, обычно с затактом.

Название «Ригодон», согласно мнению Ж. Ж. Руссо, происходит от имени его предполагаемого создателя Риго (Rigaud). Но большинство исследователей подвергают эту версию сомнению. К. Закс считает, что в основе названия — итальянские слова *rigodone, rigalone*, что значит — хороводный танец. Существуют мнения, что название «ригодон» происходит от старонемецкого слова *giegen* или французского *rigoler* — танцевать.

Как и подавляющее большинство старинных танцев, ригодон произошел от бранля, популярного на юге Франции (Прованс, Дофине, Лангедок). В танце получила выражение свойственная южанам подвижность, быстрота и темперамент. Основные движения — легкие подпрыгивания на одной ноге с выносом свободной ноги вперед, вращение под руку с девушкой и т. д. Композиционный рисунок танца в различных местностях имел свои особенности: в Провансе — круг (хоровод), в Бургундии — линии. Живой характер ригодона сближал его с такими танцами, как бурре и монтаньяр. Сопровождался игрой на скрипке, пением танцующих, часто исполнители отбивали такт деревянными башмаками.

К содержанию

Как придворный танец приобрел известность с конца XVII века, став более размеренным и торжественным. Тогда же вошел в качестве одной из частей в инструментальную танцевальную сюиту французских, немецких, английских композиторов. Одновременно ригодон — номер в балетах и балетных дивертисментах опер французских композиторов (Люлли, Рамо, Филидор, Кампра и др.).

В XVIII веке ригодон оставался наиболее демократичным из всех популярных салонных танцев. Танцмейстеры охотно включали его в «бальное меню», чтобы освежить несколько наскучивший ряд церемониальных танцев.

В XIX—XX веках к жанру ригодона обращались Григ («Из времен Гольберга»), Равель («Гробница Куперена»), Прокофьев. В отдельных районах Франции ригодон исполняют на праздниках и поныне.

А. Гедике «Ригодон».

XIX век — это век массовых бальных танцев, ритмически живых и естественных. Постепенно французские танцы XVIII века забываются. Так, прославленный менуэт теряет былую популярность и становится лишь средством воспитания хороших манер, развития осанки, изящества и плавности движений. Под влиянием национально-освободительных движений, возникающих в разных уголках Европы, право на существование завоевывают танцы, истоки которых восходят к народному танцевальному творчеству Англии, Германии, Австрии и славянских стран. Экосез, кадрили, вальс, полька, мазурка становятся общеевропейскими танцами и на протяжении всего столетия пользуются успехом в самых различных слоях общества.

МАЗУРКА - этот танец впервые появился в Польше. Название его исходит от названия жителей Мазовии - мазуры, у которых и появился этот танец. Для него характерен трёхдольный размер, быстрый темп, частые резкие акценты, смещающиеся на вторую, а иногда и на третью долю такта.

В XVII веке мазурки вошли в цикл польских крестьянских танцев (сельские балы).

В XIX веке мазурка получила распространение как бальный танец и в других странах Европы. Удаль, блеск и грация отличают мазурку. Исполнителям танца предоставлялась большая свобода: не смотря на строго установленные фигуры и движения, каждый мог варьировать их по собственному желанию. В мазурке ведущая роль принадлежит кавалеру, он выбирает фигуры, движения, меняет темп. Дама должна уметь легко лететь по залу, уметь схватывать движения и переходы, предлагаемые кавалером. Как было отмечено в одном из танцевальных учебников XIX века, «главное очарование этого оригинального танца и вся его притягательная сила заключается в той сравнительной личной свободе, с которой каждый может, по своему усмотрению, сочинять комбинации, какие ему заблагорассудятся, — лишь бы не выйти из такта и не мешать другим» (А. Цорн „Грамматика танцевального искусства и хореографии", Одесса, 1890 г.).

Нарядные одежды дам, национальный польский или военный костюм кавалера придают мазурке особую пышность и красоту. Кавалер во время танца очень ловко то надевает, то снимает конфедератку и прищелкивает шпорами в конце наиболее эффектных движений.

Фортепианные мазурки писали и русские композиторы М.И. Глинка, А.К. Лядов, А.Н. Скрябин, П.И. Чайковский, С. Прокофьев и другие.

Слайд № 6.

[К содержанию](#)



А.Ребиков «Мазурка».

ПОЛЬКА - чешский танец (а не польский, как часто думают, судя по названию). Он возник в честь Польского восстания 1830 - 31 гг., которое вызвало горячее сочувствие у чехов. Именно с этим событием связано происхождение «Польки». Название этого танца происходит от основного движения "полька" (половина) - это полшага, т.е. маленький шаг на полупальцах.

С 1837-х годов в Париже говорили только о Польке. Её танцуют на балах, в кафе, на улицах. Появились жилеты и галстуки «А ля полька» и даже стрижка «Полька». А самые страстные полькоманы предлагали назвать 1840. г. - годом польки.

Случалось, что полька приносила несчастье. Как-то вечером двое пожилых людей ужинали у себя дома. Вдруг раздался треск, посыпались куски штукатурки, обсыпался потолок и в дыру просунулись две ноги, дотанцовывающие польку. Париж долго обсуждал эту историю.

В середине века полька по своей популярности могла соперничать только с вальсом. Однако из-за своей "простонародности" в светском обществе распространения не получила. В Чехии, где полька является самым любимым народным танцем, бытует, по сей день, множество её вариантов.

Это очень живой, весёлый танец, построенный на мелких подпрыгивающих движениях. Определённых фигур полька не имеет. Танцующие двигались парами по кругу, по своему усмотрению.

Для польки характерны различные "окошечки", скрещенные руки. Свободные руки могли находиться как на талии, так и вдоль тела.

Во второй половине XIX века увлечение полькой прошло, но композиторы и до сего дня обращаются в своих сочинениях к жанру польки.

Слайд №.7.

К содержанию



К. Гризи и Ж. Перро,
исполняющие польку
ок. 1846 г.



Богемская полька



Петров А. Полька-галоп C dur.

Меццакапо «Полька».

С начала XIX столетия интерес вызывают и другие танцы, ранее известные только в народной среде таких стран как Испания (болеро, сегидилья и др.), Польша (краковяк), Венгрия (чардаш), Россия (трепак).

ТРЕПАК — старинная русская пляска, плясовые движения которой (преимущественно дробные шаги и притоптывания) импровизировались исполнителем, стремившимся показать удаль и виртуозное мастерство. По характеру трепак, имеющий много общего с «Камаринской» и «Барыней», представлял собой либо одиночную мужскую пляску, либо пляску-соревнование (так называемый перепляс). В отличие от них не имел традиционной мелодии, т. к. его происхождение не было связано с конкретной песней. Метроритмическая формула — два 2-дольных такта с дроблением сильной доли 1-го такта и дальнейшим укрупнением длительностей.

Жанр трепака неоднократно использовался в произведениях русских композиторов, начиная с XIX века. Причем трактовался в различных планах: юмористическом (Чайковский «Щелкунчик»), праздничном (Чайковский «Характеристический танец», соч. 72 № 4 для фп.), в стиле грубоватой скоморошьей пляски (Римский-Корсаков Пляска и песня скоморохов из 1-й картины оперы-былины «Садко»), в трагическом преломлении (Мусоргский Трепак из вокального цикла «Песни и пляски смерти»). Аналогию с известной пьесой Вебера «Приглашение к танцу» вызывает «Приглашение к трепаку» (соч. 72 № 18 для фп.) — романтическое по общему колориту сочинение Чайковского. Особенности жанра обобщенно претворены в некоторых произведениях Чайковского (финал скрипичного концерта), Стравинского («Русская» из балета «Петрушка»).

Трепак описан многими русскими писателями: Толстым («Война и мир»), Гоголем («Вий»), Горьким («Сторож»). Из современного быта как одиночная пляска исчез. В XX веке стали популярными производный от трепака коллективный перепляс, в котором участвуют две соревнующиеся группы исполнителей, а также массовая пляска с поочередными импровизациями солистов. От трепака в них сохранились метроритмика, характер плясовых движений, удаль, изобретательность.

П.И. Чайковский «Трепак»

В конце XIX века в России одним из любимых танцев была «Камаринская».

КАМАРИНСКАЯ — знаменитая народная плясовая песня. Она была особенно популярна в инструментальном исполнении, сопровождающем пляску (под тем же названием). Пляска Камаринская не имела определённых фигур и носила характер импровизации. Исполняли её обычно мужчины, соревнуясь в танцевальном мастерстве. Характер танца весёлый, шуточный, темп быстрый, музыкальный размер две четверти, иногда три четверти.

К содержанию

В музыкальном отношении, интонационно и ритмически, камаринская близка традициям скоморошьего искусства. В скоморошьей насмешливой манере, с элементами издевки, изображается отношение мужика к своим господам. Согласно распространённой научной гипотезе камаринская сложилась во время Крестьянской войны 1606—07гг., в одном из ее центров (Комарицкая волость, близ г. Севска). В камаринской видели выражение народной удали, бунтарства, разгульной веселости.

Мелодию и ритм камаринской использовали в своих произведениях профессиональные композиторы, в частности П. Чайковский. Он говорил: «Я вырос в глуши, с детства, самого раннего, проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки.» Детские впечатления композитора, его любовь к народной песне, пляске нашли отражение в трёх пьесах "Детского альбома": это "Русская песня", "Мужик на гармонике играет" и "Камаринская".

Слайд № 8.



П.И.Чайковский «Камаринская»

Белорусские танцы почти все массовые, парные. Но иногда танцуют одни юноши или одни девушки. Таковы, например, «Бульба», «Крыжачок», «Ленок» или «Танец каравайниц», исполняемый, на свадьбах.

Основой построения белорусского народного танца является четкий, точно установленный рисунок. Танцующие пары многочисленными перестроениями плетут сложный узор, похожий на красочный орнамент. В белорусских танцах, как они исполняются сейчас, ясно видна их народная основа, их связь с трудом и бытом белорусского крестьянина.

Танец-песня «Бульба» поставлен на основе народного фольклора. В прошлом от урожая картофеля (бульбы) зависело все благополучие белорусского крестьянина. И белорусский народ создал когда - то песню «Бульба», в которой выразил радость по поводу большого урожая картофеля. Посадка, выращивание и сбор урожая картофеля, показанные средствами танца, выражали те же чувства, что раньше были в песне. Танец был принят народом и широко распространился.

Весенний день. Девочки дружно работают на огороде, сажают картошку, ухаживают за ее всходами. Довольные своей работой, они весело танцуют. Вскоре на огород приходят Дед да Баба, проверить, как справились с работой внучки. Оставшись довольными всходами картофеля, они затевают веселый танец с внучками. Дед совсем забыл о своих годах и решил показать свое мастерство в «коленцах», да здоровье подвело. Повела его Баба до хаты, а внучкам наказала работать. Да только денек был уж очень теплым да солнечным, внучки тихонько сговариваются и убегают с огорода.

Танец очень выразителен, шуточного характера, исполняется весело, задорно.

Слайд № 9.



«Белорусский танец» (анс.)

В XIX столетии в области танца и танцевальной музыки происходит значительное обновление образности и выразительного языка, появляется огромное количество новых жанров. В наибольшей степени этому способствовали бурные социальные потрясения, происходящие в Европе в конце XVIII — первой половине XIX века и повлекшие за собой радикальные перемены в общественной и культурной жизни (Великая французская революция, наполеоновские войны, национально-освободительное движение в Австрии, Германии, Италии, Польше).

Искусство нового времени, утратив связь с аристократическими дворами, приобретает несвойственный ему ранее гражданственно-демократический характер. И это очень ярко проявляется в танце, затрагивая и хореографическую, и музыкальную его составляющую, обуславливая появление огромного количества новых жанров в быту и в профессиональном творчестве.

КАНКАН (can-can, букв. — шум, гам) — быстрый, энергичный танец в размере 2/4, по-видимому, алжирского происхождения. Берет свое начало от контрданса, кадрили или галопа. Характерные па: выбрасывание ноги, высокие прыжки. Появился в Париже в 1830-х гг. и вскоре вошел в моду, являясь неременной принадлежностью общественных балов.

Широко использовался во французских опереттах XIX века, прежде всего у Оффенбаха («Орфей в аду», финал). В опере Верди «Травиата» ритмы канкана служат одним из музыкальных символов парижского полусвета. Позднее появился на эстраде кафешантанов, где приобрел крайнюю вульгарность. Танцовщиц канкана часто изображал французский художник А. Тулуз-Лотрек.

Слайд № 10.



Ж. Сера. Канкан

Оффенбах «Канкан».

XX столетие отмечено поразительным разнообразием культурных и художественных явлений, многие из которых прямо противоположны друг другу по идейной направленности, формам художественного выражения и резко отличаются своими историческими связями и удельным весом в жизни широких кругов.

Из всего многообразия художественных стилей, захлестнувших танцевальную музыку Европы в конце XIX — начале XX века, прежде всего, стоит выделить рэгтайм и джаз. Они вели свое происхождение от национально-американского менестрельного шоу — ранней формы музыкального передвижного театра.

Законодателем танцевальных мод перед 1-й мировой войной становится Нью-Йорк (в частности, салон супругов Вернон и Айрин Касл). Именно отсюда распространяются самые популярные танцы того времени.

В 1940—50-х годах, когда джаз, по существу, перестал быть танцевальным жанром и превратился в музыку для концертного исполнения, возросла популярность буги-вуги и танцев стран Карибского бассейна и Латинской Америки типа босса-новы и ча-ча-ча.

БУГИ-ВУГИ (с англ. — звукоподр.) — фортепианный импровизационный стиль джаза, распространенный в 20-х гг. XX века, а также модный эксцентричный танец, получивший в 1920—50-е гг. большую популярность в США и Европе.

Характерными чертами буги-вуги являются: блюзовая основа, музыкальный размер 4/4, темп умеренный или быстрый, 12-тактовая структура в основе темы, ударная манера звукоизвлечения с использованием тремоло, трелей, кластеров. На фоне аккомпанемента в виде так называемого «блуждающего баса» (преимущественно по секундовым интервалам с использованием аккордовых и проходящих звуков, чаще всего ломаными октавами) идет импровизация в свободном, остро синкопированном и пунктирном ритме.

Шмитц «Оранжевые буги».

Но главнейшее место среди танцевальных жанров принадлежит вальсу. Именно в XIX веке начинается его совершенствование и подлинная слава. Он определяет структуру и характер всех бальных танцев, непринужденную манеру исполнения, основанную на свободном подчинении музыкальному ритму.

ВАЛЬС (франц. valse; от нем. walzer, walzen — выкручивать ногами в танце, кружиться; англ. waltz, итал. valzer) — парный танец, основанный на плавном кружении в сочетании с поступательным движением.

Слайд № 11.



Шуберт «Вальс» (ансамбль)

Долгое время близость танцующих, соединение их рук признавались безнравственными, поэтому не только сам вальс, но и простейшие деревенские вращательные танцы преследовались церковью и властью. В общественных местах, где они исполнялись, присутствовал специальный представитель власти, который при малейшем нарушении правил мог остановить танец. В ряде мест на введение вращательных движений в другие танцы мужчину могли оштрафовать. Так, в одном из

К содержанию

городов Германии в 1572 году специальным служащим разрешалось штрафовать и даже заключать в тюрьму тех, кто будет в танце чрезмерно кружить женщину или девушку.

Во Франции против вальса выпускали даже специальные листовки, где называли этот танец безнравственным. Один из французских писателей зло издевался: «Я понимаю, почему матери любят вальс, но как они разрешают танцевать его своим дочерям?!» Многие королевские дворы очень неохотно разрешали его, боясь, что юные принцессы, танцующая вальс, потеряют изысканность придворных манер.

На него писали эпиграммы, сатирические стихи, просто преследовали. В России, при Павле I, офицеров, виновных «в танцевании пляски, вальсеном именуемым», прямо с бала препровождали на гауптвахту. Мыслимое ли дело, чтобы кавалер обнимал даму за талию?

Слайд № 12.



Французская карикатура
на вальс, 1796 г.

Дога Е. Вальс d-moll.

Но, несмотря ни на какие запреты, народ упорно продолжал исполнять этот танец. Огромную роль в становлении и развитии вальса сыграли новые общественные порядки и нормы поведения, утвержденные французской буржуазной революцией. Чопорности и жеманности старинных аристократических танцев вальс противопоставил простоту, непринужденность и естественность движений. Прочно вошедшие в жизнь общества танцевальные вечера и балы, карнавалы, гулянья, масленичные и новогодние праздники, устраиваемые в общественных местах с конца XVIII века, немало способствовали тому, что вальс стал любимым танцем самых широких слоев населения в различных странах. Немецкий путешественник пишет в 1804 году: «Французы страстно любят вальс. — Une valse! Oh, encore une valse! (Вальс! О, еще раз вальс!) — слышится со всех сторон».

Петров А. Вальс из к/ф «Берегись автомобиля»

Слайд № 13.



Вальс в Венском танцевальном зале

К содержанию

- И началось победное шествие вальса по Европе. В нем нашли выражение чувства людей конца XVIII и нового XIX века. Все может выразить вальс: восторг, печаль, радость, ожидание и т. д. Вальсу доступен большой образный диапазон - от невзыскательной, простодушной лирики до серьезного разговора на высокие темы о преданности и любви к Родине, о мужестве.

Совсем недавно на экранах наших телевизоров прошёл телесериал «Петербургские тайны». Музыка к этому фильму запомнилась многим. Мелодия вроде бы простая, неброская, но есть в ней что-то чудодейственное.

О. Петров, Петрова «Вальс» из т/с «Петербургские тайны» (анс.)

Постепенно вальс перерос рамки танца. Он стал самостоятельным большим миром. Можно с уверенностью сказать - вальс бессмертен. Он действительно смеется над всеми модами века. Грустит, поет, смеется, кружится и летит над миром прекрасная мелодия. Вальс продолжается ...

Д. Рид «Прощальный вальс» (анс.)

Сегодня мы узнали о совсем незначительном количестве танцев. Так как, чтобы рассказать обо всех видах танцев нам не хватило бы времени. Количество их огромно - это и старинные танцы-шествия XV - XVI веков, это и бальные танцы XVII - XIX веков, это и современные бальные и уличные танцы.

В своём рассказе мы постарались охватить танцы, которые исполнялись, начиная с XVI и заканчивая началом XIX века.

Если сказать, что эти танцы не исполняются сейчас, то это будет ошибкой. Все знают и любят вальсы, польки, кадрили. Не знаю, как обстоят дела с мазурками, полонезами, гавотами, - но то, что они сохранились не только в хореографических кругах, но и в инструментальной музыке - это, несомненно.

Панченко Е.Н.

Музыкально-ритмические игры для детей

Учебно-методическое пособие

для специальности 51.02.01. «Народное художественное творчество»

по виду «Хореографическое творчество»

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Введение

Одной из важнейших областей человеческой деятельности является музыка. Она окружает нас на протяжении всей нашей жизни – от младенческих лет до самой старости. Даже если человек совсем не связан с нею по роду своей деятельности, он может очень любить и хорошо знать музыку.

Хотя и говорят, что если в детстве «медведь на ухо наступил», то это навсегда, на самом деле это не так. У всех людей, если они вообще различают хоть какие-то звуки, есть и музыкальный слух. Просто у одних он развился сильнее, а другим с этим не повезло. И время, когда можно развить музыкальный слух, упущено в детстве, когда закладываются основы тех или иных способностей человека.

Музыка началась с ритма. В Азии и Африке существуют народы, в танцах которых вообще нет мелодии. Мелодия, как таковая, у них отсутствует. Основу составляет богатый и сложный ритм, исполняемый на ударных инструментах. Эти ритмы переходят из поколения в поколение. Отцы передают их своим детям, причем запоминают они их, конечно, на слух, т. к. никакой нотной письменности у этих народов нет.

Вообще, ритм – это основа всей музыки. Возможно ли представить существование мелодии без ритмической опоры, хотя бы самой примитивной? Попробуйте любую знакомую мелодию пропеть без определенной длины каждого звука, произвольно, и она сразу же потеряет смысл и узнаваемость. Поэтому она обязательно должна быть

К содержанию

организована во времени, в противном случае затрудняется ее восприятие и возможность воспроизведения, а вот ритм без мелодии прекрасно обходится.

Игра - основной вид деятельности детей, она вводит ребенка в жизнь, в общение с окружающими, с природой, способствует приобретению знаний. Игра всегда имеет определенную цель. В музыкальных играх этой целью является развитие интеллекта, чувства ритма и такта, памяти, музыкального слуха. Музыкальные игры способствуют быстрому запоминанию изученного материала, интенсивности обучения, раскрепощению детей, избавлению от комплексов.

Ритмические игры, теснейшим образом связаны с моторикой, мышечной реактивностью человека, поэтому надо научить ребёнка физически прочувствовать ритм. Нервная система, как и мускулатура, поддается развитию, поэтому человек, владеющий чувством ритма, будет лучше играть, петь, танцевать и т.п.

Музыкально - ритмические навыки помогают понять законы структурного и ритмического строения музыкальных произведений, учат разбираться в многообразии характера музыки, смене темпа, динамических и регистровых изменениях.

Такие игры пользуются у детей большой любовью, вызывают веселое, бодрое настроение, т.к. строятся они на разнообразных движениях, имеют интересные игровые задачи, элемент занимательности, соревнования. Вместе с тем, они закрепляют музыкально - ритмические навыки, навыки выразительного движения, развивают актерские способности. Через музыкальную игру все музыкальные способности развиваются естественно и гармонично.

Мне хочется предложить несколько музыкально - ритмических игр для детей дошкольного и младшего школьного возраста, которые могут использовать студенты отделения «Хореографическое творчество» в процессе педагогической практики.

Используя музыкальные игры, студенты имеют прекрасную возможность выявить и развить у ребенка: слух, чувство ритма, координацию движений, пластичность, артистичность, воображение и танцевальные способности.

Музыкально - ритмические игры могут служить и своеобразной разрядкой после выполнения упражнений, связанных с большим напряжением.

Методические рекомендации к проведению игр:

- при знакомстве с той или иной игрой образно и ярко раскрыть ее содержание, разбивая на части и согласно с музыкальными отрывками;
- при прослушивании музыки необходимо анализировать каждую пьесу, обращая внимание на структуру музыкального произведения, на средства музыкальной выразительности, при помощи которых композитор создает тот или иной образ;
- движения следует разучивать отдельно, намечая рисунок передвижения, используя собственный показ и показ детей.

Обычно в описании игры дается один из вариантов движения, но дети могут их изменять, проявляя творчество. Важно, чтобы эти движения хорошо сочетались с музыкой и не шли в разрез с тем, или иным образом. При повторении игры можно менять детей ролями.

В конце игры рекомендуется проводить анализ, поощрять детей, проявивших активность, творчество, быстроту, ловкость, выразительность.

Игры для формирования и развития чувства музыкального ритма:

Музыкальная игра «Аплодисменты»

Одна из самых простых музыкальных игр – на запоминание прохлопанного ритма.

Возможны несколько участников и ведущий. Первый из участников придумывает простейший ритм и прохлопывает его в ладоши. Следующий должен точно, без ошибки его повторить и придумать следующий ритм, который передается таким же образом дальше. И так по кругу.

К содержанию

Ритмы можно постепенно усложнять. Если кто-то не может повторить прохлопанный ритм с первого раза, ведущий должен попросить придумавшего этот ритм повторить его столько раз, сколько потребуется для отгадывания. В этом есть определенная сложность для того, кто предлагает, задает пример – он не должен забывать и путаться при повторе, то есть первоначальный ритмический отрывок должен быть сложным ровно настолько, насколько сам «автор» может точно его запомнить и воспроизвести.

Музыкальная игра «Мы потопаем немножко»

Дети стоят в шеренге. Педагог демонстрирует детям движения: топает правой ногой, топает левой ногой, а потом делает три шага на месте. После этого движения ногами выполняются детьми одновременно с педагогом. И, наконец, дети показывают эти движения самостоятельно (по памяти).

Музыкальная игра «Молоточки»

Дети стоят в шеренге или полукругом, лицом к педагогу. Сначала дети смотрят предлагаемое им задание, затем повторяют его вместе с педагогом и, наконец, выполняют ритмическое задание самостоятельно. На первую четверть совершается удар правым кулаком по левому с высоким поднятием вверх правой руки – «тук», на вторую четверть движение и звукоподражание повторяется. На три, следующих за ними, восьмых дети три раза подряд быстро стучат правым кулачком по левому и произносят «тук-тук-тук». Упражнение повторяется еще раз, но удары производятся уже не правым кулаком по левому, а наоборот.

Игра «Повтори»

Педагог прохлопывает в ладоши ритм, а дети должны его повторить, начинаем с простого ритма, затем усложняем - к хлопкам добавляются притопы и прыжки. При наличии аккомпаниатора, задаётся ритм на фортепиано.

Игра «Стучалки»

Более сложным примером игры является игра с применением каких-либо музыкальных инструментов. Под инструментами подразумеваем все, из чего можно извлечь звук, все, по чему можно стукнуть или чем можно произвести какой-либо шум, звон, дребезжание или даже шорох. Все подойдет: деревянные ложки, палочки, металлические столовые приборы, какие-нибудь трещотки, детские погремушки. Попробуйте использовать разные по тембру материалы – деревянные катулочки или коробочки, металлические банки и кастрюли. Стучать по ним можно металлическими палочками или ложками. В игре участвуют несколько детей. Один из них, первый, должен придумать и «проиграть», то есть попросту простучать или пробренчать какой-либо ритм. Для начала используйте только два тембра. Например, железными палочками исполнитель должен часть рисунка отстучать по деревянной поверхности, а часть – по металлической. При повторении следующий участник может исполнить сначала просто ритм без изменения тембра, а потом как можно точнее проиграть с использованием тех же самых предметов и тембров тот же самый ритм с «перебивкой» тембра в тех же местах. Для тех, кто наделен творческой фантазией, можно предложить повторить ритмический рисунок сразу на других инструментах, но полностью точно скопированный.

«Воспроизведи стих»

Прохлопать стих руками, протопать ногами, соблюдать ритм.

например: хлопок на каждый слог стихотворения:

«Щи да каша пища наша

После щей и после каши дети просят простокваши.

Ели, ели две недели, не полнели, не худели!

Ели, ели, пили, пили, две недели сыты были!»

«Чижик, чижик, где ты был?

-Я всю зиму в клетке жил.

К содержанию

Где ты клювик замочил?
-В клетке я водичку пил.
Что ты чижик похудел?
-Я всю зиму проболел.
Чем же клеточка плоха?
-Ведь неволя так горька.
Чижик хочешь к нам сюда?
-Ой! Да-да-да-да-да-да-да!
Ну ка чижик вылетай!
-ай, ай, ай, ай, ай, ай, ай!!»

«Прилетели птички,
Птички – невелички.
Весело скакали,
Зернышки клевали».

Игра «Догонялки»

Под музыку(2/4) дети одновременно выполняют движение рук и ног.
Исходная позиция: 6 позиция ног, руки вдоль корпуса.

-раз - ноги в сторону (2 поз.), правая рука на пояс;
-два - ноги вместе(6 поз), левая рука на пояс;
-три - ноги в сторону, правая рука на правое плечо;
-четыре - ноги вместе, левая рука на левое плечо;
-пять - ноги в сторону, правая рука прямая вверх;
-шесть - ноги вместе, левая рука прямая вверх;
-семь - прыжок по 6 поз, хлопок руками над головой;
-восемь - прыжок по 6 поз, хлопок руками над головой.

Все повторяется обратно - сверху вниз.

Игра «Печатная машинка».

Под музыку(2/4) дети одновременно выполняют движение рук и ног.
Исходная позиция: 6 позиция ног, руки на поясе.

-раз - прыжок, ноги во 2 поз., колени согнуты;
-два - удар руками по коленям;
-три - щелчок руками по сторонам;
-четыре - хлопок в ладоши перед грудью.

Все повторяется обратно - сверху вниз.

Игра «Ладушки - ладошки»

Ведущий прохлопывает в ладоши мотив задуманной песни, а игроки должны отгадать ее и исполнить.

Если песню отгадали сразу несколько человек, ведущий загадывает более сложную мелодию или выбирает игрока, который исполнил песню лучше всех. В любом случае водить больше трех раз нельзя. Исключением является тот случай, когда на третий раз песня не отгадывается ни одним игроком. При таком варианте можно повторить ее еще раз и только после этого загадывать следующую.

Песню можно прохлопать в ладошки или протопать ногами.

Загадываются только те песни, которые знают все или почти все участники игры. Старые, мало знакомые песни лучше не брать, поскольку их очень трудно отгадать.

К содержанию

Игра «Дискотека»

Дети становятся по кругу, руководитель в центре. Звучит любая весёлая танцевальная музыка. Руководитель указывает на любого ребёнка и считает 8 счётов, а тот должен танцевать под музыку, следующие 8 счётов танцует другой (тот, на кого укажет руководитель).

Главное условие - движения не должны повторяться.

Игра «Дождик»

Дети произносят слова и ритмично хлопают в ладоши:

Капля раз, капля два,

Капли медленно сперва

Кап, кап, кап, кап.

(медленные хлопки)

Стали капли поспевать,

Капля каплю подгонять

Кап, кап, кап, кап.

(хлопки учащаются)

Зонтик поскорей раскроем,

От дождя себя укроем.

Развитие координации движения

Развитие координации движения у детей имеет огромное значение, так как согласованная работа мышц тела является условием его нормального роста и развития. Именно поэтому родители должны тренировать у малышек ловкость, подвижность и ритмичность с раннего детства. Развитие координации движения у детей предполагает не только совершенствование выполняемых ребёнком движений. Это, прежде всего, согласованное взаимодействие процессов возбуждения и торможения в коре головного мозга ребёнка, создающих благоприятные условия для координированной работы центральной нервной системы в целом. Именно поэтому развитие координации движений у детей является очень важной задачей, выполнение которой ложится на плечи родителей и педагогов.

Игры на развитие координации:

Игра «Ритмическая эстафета»

Играющие распределяются на две команды и выстраиваются в колонны. В 10-15 м от них ставят стулья. Под определенную музыку первые номера команд выбегают вперед и, выполняя танцевальный шаг, оббегают стулья. Таким же образом они возвращаются и обратно. После пересечения линии старта первым игроком вперед выбегает второй игрок и т. д. В ходе игры музыкальное сопровождение можно менять. Игроки должны на ходу подстраиваться под новую музыкальную мелодию, изменяя характер танцевальных шагов. При определении команды-победительницы учитываются быстрота и четкость выполнения танцевальных шагов.

Игра «Музыкальные змейки»

Все играющие делятся на три группы, построенные в колонны в определенном месте зала. Каждая колонна детей выбирает себе определенную мелодию. Например, первая группа выбирает вальс, вторая группа – польку, третья группа – танго. Выбрать можно и три разные детские песни из мультфильмов или сказок. Как только зазвучала одна из мелодий, колонна, выбравшая ее, должна двигаться по залу в любом направлении за впереди стоящим. Но вдруг зазвучала другая мелодия, так же действует следующая колонна, а первая останавливается в основной стойке или принимает упор присев. При звучании третьей мелодии действия команд происходят аналогично. Музыка может звучать в различном порядке. Вот звучит другая музыка, не выбранная командами, или

К содержанию

сигнал руководителя «На свои места!», и тогда все бегут и строятся в колонны на свое первоначальное место. Какая колонна построится раньше и не ошибется при узнавании своей мелодии, та и выигрывает.

Игра «Парные круги»

Участники делятся на пары и образуют два круга так, чтобы один круг находился в другом. Выбирают водящего, который становится в центре. У водящего нет пары, и его задача в ходе игры найти себе партнера.

По знаку руководителя играющие в каждом кругу берутся за руки и под музыку польки, галопа или марша один круг движется вправо, а другой - влево. Внезапно музыка обрывается. По этому сигналу каждый игрок должен встать в пару с тем, с кем стоял в начале игры. Водящий имеет право тоже составить себе пару и встать с любым игроком. Если водящий успеет это сделать, водить начинает игрок, оставшийся без пары.

Игра «Вальс цветов»

Игроки встают парами по кругу. Каждая пара в 4-5 шагах одна от другой. Руководитель подходит к парам и тихо присваивает название цветка каждому игроку в паре. У первых двух стоящих это может быть, например, «Ромашка» и «Василек». Второй паре он дает название двух других цветков («Ландыш» и «Фиалка») и т. д. При этом каждая третья и четвертая пары (в зависимости от числа играющих) должны иметь одинаковые названия цветков.

Начинается вальс, и все пары свободно танцуют по залу. Но как только музыка смолкает, каждый участник начинает искать себе нового партнера, называя громко свой цветок. Затем игроки вновь выстраиваются парами лицом к преподавателю и игра продолжается. Каждый раз право начинать танец предоставляется игроку, первым нашедшему себе партнера.

Музыкальная игра «Найди свое место»

Дети стоят в линиях. Под музыку дети образуют круг и двигаются заданным движением (подскоки, галопы, прыжки, ход на полупальцах, пятках, утиный ход и т.п.), когда музыка заканчивается, учащиеся должны как можно быстрее найти своё место и встать в исходную позицию. Игра продолжается 4-5 раз.

Игра «Поезд»

Все занимающиеся стоят в начерченных на полу кружочках (кружочков должно быть на один меньше, чем играющих). Одна участница изображает паровоз: он выезжает из депо (руки согнуты, пальцы крепко сжаты в кулачки). Выполняется дробный, топающий шаг по кругу. Звучит текст: Чух - чух, чух, пыхчу, ворчу, стоять на месте не хочу, колесами стучу, верчу, садись скорее, прокачу! Все, к кому приближается водящий, должны следовать за поездом, изображая вагончики, и выполнять те же движения, что и водящий. Когда поезд составлен, звучит музыка, и поезд набирает ход. Как только музыка прекращается, все играющие занимают кружочки. Тот, кому кружочка не хватает, становится водящим.

Игра «Собери фигуру»

Под весёлую музыку (2/4) дети движутся по всему залу, заданным движением (подскоками, галопами, бег и т.п.), когда музыка прекращается дети должны все вместе построить заданную педагогом фигуру (прямую линию, круг, колонну, диагональ, квадрат, треугольник). Игра продолжается до 5-6 раз.

Игра «День – ночь»

К содержанию

Две команды стоят на середине площадки спиной друг к другу на расстоянии 1,5-2 м. Одна команда – день, другая – ночь. У каждой команды на своей стороне площадки дом. Руководитель неожиданно произносит «День» или «Ночь». Соответствующая команда быстро убегает в свой дом, а другая ее догоняет. Затем все встают на прежние места, а руководитель подсчитывает пойманных игроков. Игра повторяется, команды убегают и догоняют не по очереди, а по вызову – всегда неожиданному. Выигрывает команда, которая поймает больше игроков другой команды.

Игра «Танцующие тени»

Группа детей делится на две команды по 5 человек. Каждая команда выбирает капитана, самого шустрого, подвижного участника. Командам дается некоторое время – и включается ритмичная музыка, а дети должны придумать небольшой танец со сложными движениями.

Этот танец в дальнейшем должен исполнить сам капитан команды, но при одном условии: включается музыка, капитан одной команды поворачивается лицом к другой команде и под музыку исполняет танец, а команде противников необходимо без ошибок и запинок повторить все движения в точности.

Далее, наоборот, капитан другой команды исполняет свой танец, а другая должна повторить его в точности.

Творческие способности у детей

Творческие способности, фантазия, артистичность — в развитии ребенка этим моментам необходимо уделять особенное внимание. Творческое мышление закладывает основы важнейших навыков: умения находить нестандартные решения в тех или иных ситуациях, оценивать одно и то же явление по-разному, реализовывать отличающийся от шаблонного подход. Развитие творческих способностей сегодня поможет ребенку стать более успешным в будущем.

Для такого развития можно и нужно использовать не только творческие занятия, но и специальные игры. В тренировке фантазии, воображения, артистичности большое значение имеют традиционные социальные и ролевые игры, однако ими спектр полезных для творческого мышления развлечений не ограничивается.

Например, даже в раннем возрасте дети могут ощутить себя самыми настоящими актерами, «разыграв» тот или иной сюжет. Творческие игры могут быть очень забавными и помимо развития артистичности обеспечивают укрепление детского коллектива, помогает малышам преодолевать застенчивость, учиться общаться с другими детьми.

Для того, чтобы игры на развитие творческих способностей, артистичности, фантазии были действительно полезными для ребенка, необходимо соблюдать несколько простых правил:

- игра должна нравиться детям, быть интересной, увлекательной для них;
- важно, чтобы выбранное развлечение полностью соответствовало возрасту ребенка;
- во время творческих игр не стоит ограничивать фантазию детей: если ребята хотят усложнить или изменить правила, ввести новых персонажей или новые сюжетные линии, не нужно мешать им в этом.

Игры на развитие артистичности и воображения:

Игра «Замри!»

Ребята исполняют некий пластический этюд на заданную тему. При слове «Замри!» они застывают в тех позах, в каких их застал этот возглас. В данном случае пластический этюд переходит из динамической формы в статическую, то есть дает детям представление об относительности движения и покоя, развивает координацию движений.

Игра «Составляем орнаменты».

К содержанию

Дети «составляют орнаменты» - встают в шеренгу, чередуясь: мальчик – девочка – мальчик; мальчик – мальчик – мальчик; девочка – девочка – девочка, или девочка напротив мальчика.

Этюд для рук «Листья падают»

Под плавную вальсовую музыку дети руками имитируют падающие листья. Движения должны быть нерезкими, передающими скольжение предмета и мелодии. Можно усложнить задание: «Подул ветер» - меняется характер листьев, поднятых ветром.

Этюд для рук «Снег кружится».

Ассоциативное восприятие руки как снежинки должно направлять детей к ощущению легкости кистевого движения, к плавности жеста. Под музыку ребята плавно опускают руки, стараясь, передать различные состояния: медленно падает снег, снегопад, вьюга. Этюд можно развить, предложив ребятам подняться с места и продолжить его показ уже при помощи всего тела. Завершение этюда – снежинки опускаются на землю. Наблюдения приводят детей к выводу, что снежинки опускаются не все вместе, а поочередно.

Этюд для рук «Сосулька плачет».

Размеренное повторение падающих с сосульки капель надо передать при помощи движения руки. В данном этюде стоит обратить внимание на четкость и фиксированность, прерывистость и внутреннюю пульсацию движений. Можно предложить музыкальное сопровождение, в котором ритмический рисунок соответствует рисунку динамического образа.

Игра - превращение «Деревянные и тряпочные куклы»

При изображении деревянных кукол напрягаются мышцы ног, корпуса, опущенных вдоль корпуса рук. Делаются резкие повороты всего тела вправо и влево, сохраняется неподвижность шеи, рук, плеч, ступни крепко и неподвижно стоят на полу.

Подражая тряпочным куклам, необходимо снять излишнее напряжение в плечах и корпусе; руки висят пассивно.

В этом положении нужно короткими толчками поворачивать тело то вправо, то влево; при этом руки взлетают и обвивают вокруг корпуса, голова поворачивается, ноги также поворачиваются, хотя ступни остаются на месте. Движения исполняются по несколько раз подряд.

Игра - превращение «Цветочек»

Потянуться вверх, напрягая до кончиков пальцев весь корпус («цветочек встречает солнышко»). Затем последовательно уронить кисти («спряталось солнышко, голова цветочка поникла»), согнуть руки в локтях («стебелек сломался»), и, освободив от напряжения мышцы спины, шеи и плеч, позволить корпусу, голове и рукам пассивно упасть вперед, слегка согнув колени («завял цветочек»).

Игра «Нитка – иголка»

Играющие строятся в шеренгу, берутся за руки и поворачиваются в колонну. Руководитель встает впереди: он – «иголка», дети – «нитка». Куда иголка идет – туда и нитка тянется. Руководитель ведет детей по залу, что-то обходит, где-то проползает, идет «змейкой» по кругу и т.д. Водящего можно менять. Игра выполняется под музыку и без нее.

Игра «Цапля и лягушки»

Все играющие – лягушки, а один человек – цапля (стоит посредине круга). Под веселую музыку лягушки начинают прыгать, квакать, веселиться. Как только музыка прекращается, лягушки приседают и не двигаются. Тех, кто пошевелится, цапля забирает к себе, и они помогают ей ловить остальных лягушек.

Игра проводится несколько раз. Самые осторожные объявляются царевнами - лягушками. Выделяется лучшая цапля.

Творческая игра «Кто я?»

Назначается водящий. Играющие разбегаются по площадке. Звучит музыка. Руководитель дает задание вспомнить, кто живет в море. Дети придумывают фигуры (рыбы, крабы и

К содержанию

т.д.) и замирают в выбранной позе. Музыка прекращается. Водящий должен угадать, кого дети изобразили, и выбрать лучшую фигуру. Задания могут быть различными: изобразить птиц, лесных жителей и т.д.

Игра «Попрыгунчики - воробышки»

На полу обозначен круг. В центре круга водящий – ворона. За линией круга все играющие – воробы. Они впрыгивают в круг, прыгают по кругу, выпрыгивают из него. Ворона старается поймать воробушка, когда тот находится в кругу. Пойманный становится водящим.

Варианты. Воробы не прыгают по кругу, а только впрыгивают и выпрыгивают; пойманные остаются в центре круга, а когда их будет четыре-пять, выбирается новый водящий.

Игра «Найди предмет»

Играющие сидят или стоят по кругу. Назначается водящий, который по музыке должен найти предмет. Водящий закрывает глаза, а предмет прячут у одного из играющих. Водящий открывает глаза и идет искать предмет. По мере приближения водящего к предмету сила звука возрастает, а при удалении – ослабевает. Нашедшего спрятанный предмет заменяет следующий водящий.

Игра «Дети и медведь»

Звучит веселая музыка, все дети свободно двигаются по залу. Как только музыка прекращается, дети замирают. Из берлоги выходит на охоту медведь – водящий. Всех, кто шевелится, медведь забирает к себе в берлогу, самые смелые ребята могут шевелиться, но главное, чтобы этого не видел медведь. Звучит музыка – медведь убегает, а дети прыгают, бегают под музыку. Определяются самый ловкий медведь и ребята, которые не попались медведю.

Игра «Совушка»

Выбирается водящий – совушка. Ее гнездо находится в стороне от площадки. Играющие стоят на площадке. Совушка сидит в гнезде. По сигналу руководителя – «День наступает – все оживает» - дети ходят, бегают, подражают полету бабочек, птиц, жуков. По сигналу: «Ночь наступает – все замирает» играющие замирают, останавливаясь в той позе, в которой их застал сигнал. Совушка выходит охотиться и шевельнувшихся уводит в свое гнездо. Совушка меняется через две - три игры.

Игра «Скульптор и глина»

Участники делятся по парам. Один из них скульптор, второй - глина. Задаётся тема : «животные», «муз. инструменты», «природа», «сказочные персонажи» и т.п. Задание: слепить из «глины» скульптуру по теме. Под соответствующую музыку выполняется задание. После все отгадывают, что же слепил скульптор. После чего «скульптуры» оживают. Затем дети меняются, скульпторы становятся «глиной» и наоборот.

Игра «Солдатики»

Дети лежат на спине на гимнастических ковриках, изображая «неподвижных солдатиков». Под музыку «солдатики» «оживают», двигают руками и ногами в хаотичном порядке. Когда музыка заканчивается «солдатики» замирают, педагог проверяет чтобы руки и ноги детей были «деревянными» в натянутом и не подвижном состоянии. Игра повторяется 3-5 раз.

Игра «Птица без гнезда»

Играющие располагаются по кругу парами в затылок друг другу (лицом к центру). Игроки внутреннего круга – гнезда – ставят руки на пояс, а игроки наружного круга – птицы – кладут руки на плечи впереди стоящим. В центре – водящий – птица без гнезда. С началом музыки все птицы в колонне по одному бегут за водящим, имитируя взмахи крыльев. Водящий движется в лбом направлении на площадке. С прекращением музыки все останавливаются. По команде водящего «Птицы, в гнезда» птицы бегут к гнездам (вместе с водящим) и занимают любое из них. Игрок, оставшийся без гнезда, становится

К содержанию

водящим. После этого играющие меняются ролями, и игра начинается сначала. Выигрывают дети, которые ни разу не были водящими.

Игра «Танцевальная радуга»

Руководитель поочередно показывает цвета: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Каждому цвету нужно придумать танец. Сначала дети выбирают свой цвет по желанию. Затем называют предметы, где этот цвет действительно или ассоциативно присутствует, указывают действия этого предмета, состояние, признаки, настроение и, соответственно, то, какой должен быть танец.

Обратимся к красному цвету. Ребенок называет предмет - «помидор». Говорит, какой он: яркий, хороший, круглый, катится, падает, «веселый». Затем ребенок раскрывает последовательность «поведения, действий» предмета и пытается переложить это на музыку с помощью руководителя. И так идет работа со всеми цветами. Игра должна проходить быстро.

Если кто-то из детей затрудняется в описании цвета, танца, ему помогают другие.

Игра «Пантомима»

Дети разделяются на две группы.

Руководитель дает прослушать музыку.

Музыка может быть самой разной: классической, танцевальной, современной эстрадной, из детских песен, сказок, фильмов. Дети внимательно слушают музыку.

Затем ведущий дает время (5—7 минут) каждой команде, чтобы участники обдумали и посоветовались, что они будут изображать. Придуманная пантомима, сценка, в которой действующие лица не говорят, а выражают все с помощью жестов, мимики лица, должна быть понятна другой группе.

После того как дети 5—7 минут поразмышляют над заданием, руководитель еще раз дает прослушать музыку. В придуманной сценке дети отражают характер музыки. Если музыка грустная, участники должны изобразить это движениями, жестами, мимикой (плачем, тоскливым выражением лица), обыграть это в сюжете.

Когда одна группа показывает, другая внимательно смотрит и пытается понять сценку.

Проигрывает та команда, которая не сумела достаточно ясно отразить в своей сценке мелодию, и действия этой группы не были понятны другой команде.

Игра «Ходим кругом»

Участники игры, взявшись за руки, образуют круг. Водящий становится внутри него. Медленно двигаясь вправо или влево по кругу, играющие запевают песенку, в которой упоминается имя водящего:

Ходим кругом, друг за другом.

Эй, ребята, не зевать!

Все, что Коля (Саша, Ира или др.) нам покажет,

Будем дружно повторять!

Круг останавливается, и водящий показывает какие-либо движения (прыгает, как лягушка, вращает руками, крутится на месте или принимает какую-либо смешную позу). Все игроки должны в точности повторять его движения. После этого водящий подходит к кому-либо из ребят в круге и низко кланяется. Тот, кому поклонились, становится водящим.

Игра «День рождения зайца»

Могут принимать участие как несколько человек, так и большая группа детей. Все действие происходит, якобы, на лесной полянке, где зверушки собрались на день рождения зайца, который принимает поздравления исключительно в танцевальной форме.

Суть игры заключается в том, чтобы как можно точнее изобразить, например, птичек, медведя или тигра, коров, лягушек, петухов. При этом каждый ребенок должен придумать свой танец - поздравление, исполнив его имениннику как можно интереснее. А заяц - именинник должен угадать, кто пришел его поздравлять.

Игра «По следам неведомых зверей»

К содержанию

Игра немного походит на предыдущую, но с небольшими вариациями. Царь зверей лев пригласил всех жителей леса на собрание. На повестке дня – разговор о праздновании приближающихся праздников. Все зверушки спешат на сбор. Ребята должны сочинить танец про них: про большого или про маленького тигра, утенка, соловья, бегемота, лису и волка. Можно ли узнать по вашему танцу, кто повстречался вам на лесной тропинке, или по следам какого зверя вы держите свой путь. А в итоге устройте праздничный концерт.

Игра «Ласточки, воробьи и петухи»

Дети стоят по кругу или свободно по залу. Каждому образу соответствует своя музыка.

«Ласточки» - летают (быстро бегают на полупальцах и машут крыльями);

«Воробьи» - сидят на корточках, клюют зёрнышки, прыгают по залу;

«Петухи» - важно прохаживаются по залу, крылья за спиной.

Игра «Росточек»

Зима. Росточек сидит в земле и ждёт, когда придёт весна. И вот весна наступила, росток пробивается из земли, вырастает стебель, потом по одному появляются листики, а затем бутон.

Дальше цветочек распускается. Цветёт, иногда дует ветерок и он покачивается от дуновения, а иногда прямо кружится. Но вот и осень. Цветочек начинает увядать и возвращается в землю, чтобы снова прорасти весной.

Игра «Водяной»

Выбирается «водяной», ему завязывают глаза платком, водят вокруг него хоровод и поют:

«Водяной, водяной, что сидишь ты под водой?

Выходи на бережок, поиграй со мной дружок!»

Исполнив песню, дети разбегаются.

«Водяной» кричит: «Стоп!»

Все игроки останавливаются. «Водяной» ходит, вытянув руки вперёд, и старается кого-нибудь коснуться.

Коснувшись, спрашивает: «Кто вокруг меня?»

Тот, кого коснулись, отвечает: «Пчёлки», «Гуси», «Зайцы» и т.д.

Все играющие придумывают позу того, кого назвали.

«Водяной» снимает повязку, выбирает то одну понравившуюся позу, то другую. Просит её «оживить» (дать танцевальную характеристику). Затем называет лучшую на его взгляд. Тот, чья поза лучше и будет «водяным».

Игра «Магазин игрушек»

Один ребёнок – «покупатель», остальные сами придумывают какой «игрушкой» они будут, на вступление дети замирают. «Покупатель» обходит каждую «игрушку» и заводит «ключиком», «игрушка» оживает и начинает двигаться. В конце «покупатель» покупает понравившуюся ему «игрушку», которая потом становится «покупателем».

Игра «Успей передать»

Дети становятся в круг. В руках у двух детей платок. Под музыку платок начинают передавать из рук в руки. Как только музыка обрывается, передача платка прекращается, и тот, у кого в этот момент окажется платок в руках, выходит в центр круга и под хлопки детей (или музыкальный отрывок) танцуют известные движения.

Игра «Воображалки»

Все стоят на местах и, закрыв глаза руками, представляют, что спят. По хлопку руководителя просыпаются и изображают то, что сказал руководитель – самолёты, бабочки, машина и т.д.

Игра «На лесной поляне»

«В летнем лесу утро, светит солнце, и разные звери приходят на полянку погреться в его ярких, тёплых лучах». Каждый приходит под свою музыку.

1. На поляну прискакал заяц;
2. На поляну прибежал волк;
3. На поляне прыгают лягушки;

К содержанию

4. На поляну пришла лиса;
5. На поляну прибежали мыши;
6. На поляну пришёл медведь.

Игра «На арене цирка»

Звучит разнообразная музыка и на арену цирка выходят:

1. весёлые клоуны;
2. цирковые собачки;
3. дрессированные тигры;
4. канатоходцы;
5. обезьянки;
6. жонглёры;
7. дрессированные слоны;
8. воздушные гимнасты и т.д.

Игры на развитие внимания и памяти:

Игра «Повторяем движения»

Участники игры стоят в кругу. Ведущий находится в центре.

Ведущий показывает какие – либо движения, а участники должны их повторять. Например, если ведущий поднимает руки вверх – хлопать в ладоши, а при положении «руки в стороны» - топтать ногами.

Тот, кто ошибается, сам становится ведущим.

Игра «Кто запомнил лучше всех?»

Дети ходят по кругу, взявшись за руки: «Мы все вместе танцевали, очень многое узнали, кто запомнил лучше всех, вот того и ждёт успех! Ну-ка Аня выходи, что нам делать покажи!»

Ребёнок должен показать только то движение, которое выучили сегодня. Все дети повторяют за ней.

Игра «Учитель и ученики»

Когда играет весёлая музыка, учитель отворачивается, а дети свободно танцуют (хулиганят). Когда музыка останавливается, учитель поворачивается, дети принимают нужное положение, делая вид, что вели себя хорошо. Те, кто стоит не правильно пропускают одну игру.

Таким образом закрепляются позиции рук и ног, положение рук на талии и т.д.

Игра «Поворота»

Все встают в круг – это кастрюля.

Сейчас будем готовить суп (компот, винегрет, салат). Каждый придумывает, чем он будет (мясо, картошка, морковка, лук, капуста, петрушка, соль и т.д.).

Ведущий выкрикивает, что он хочет положить в кастрюлю. Узнавший себя впрыгивает в круг, следующий, прыгнув, берёт за руки предыдущего. Пока все «компоненты» не окажутся в круге, игра продолжается.

Ориентация в пространстве

Ребенок с ранних лет сталкивается с необходимостью ориентироваться в пространстве. При помощи взрослых он усваивает самые простейшие представления об этом: слева, справа, вверху, внизу, в центре, над, под, между, по часовой стрелке, против часовой стрелки, в том же направлении, в противоположном направлении и др. Все эти понятия способствуют развитию пространственного воображения у детей.

Умение ребенка представить, спрогнозировать, что произойдет в ближайшем будущем в пространстве, закладывает у него основы анализа и синтеза, логики и мышления.

К содержанию

Ориентация в пространстве имеет универсальное значение для всех сторон деятельности человека, охватывая различные стороны его взаимодействия с действительностью, и представляет собой важнейшее свойство человеческой психики.

Ориентация в пространстве оказывает влияние на развитие самосознания ребёнка, личности и, таким образом, является составной частью процесса социализации. Гармоничное развитие ребенка невозможно без развития у него способности к ориентации в пространстве.

Игры на развитие ориентации в пространстве:

Игра «Вдоль пруда»

Дети идут по кругу, маршируя и приговаривая:

«По дорожке вдоль пруда, мы гуляем иногда, но подальше от воды, чтобы не было беды».

Далее её можно разнообразить на усмотрение руководителя: либо свалиться в пруд, либо побежать, либо делать какие-либо движения и т.д.

Игра «Шары и пузыри»

Дети делятся на две команды: «Шары» - большие, стремятся занять как можно больше пространства, медленно перемещаясь по залу и вращаясь вокруг себя, стараясь не пропустить «пузыри».

Задача «пузырей» - передвигаться быстро и не задевать «шары».

Попутно можно выполнять различные движения (подскоки, перескоки, бег, галоп и т.д.).

Игра «Мы пойдём на право»

«Мы пойдём сначала вправо» - дети двигаются по кругу, взявшись за руки.

«Раз, два, три» - три хлопка.

«А потом пойдём налево» - дети двигаются налево.

«Раз, два, три» - три хлопка.

«А потом мы соберёмся» - дети идут к центру.

«Раз, два, три» - три хлопка.

«А потом мы разойдёмся» - дети идут от центра.

«Раз, два, три» - три хлопка.

«А потом мы все присядем» - дети приседают.

«Раз, два, три» - три хлопка.

«А потом мы все привстанем» - дети встают.

«Раз, два, три» - три хлопка.

«А потом мы повернёмся» - дети поворачиваются на месте.

«Раз, два, три» - три хлопка.

«И друг другу улыбнёмся» - дети улыбаются друг другу.

«Раз, два, три» - три хлопка.

Музыкальное сопровождение с ускорением.

Игра «Доведи меня и не потеряй»

Дети строятся в пары. Один закрывает глаза, а второй держит его за руку, старается перевести на другую сторону зала, при этом не столкнувшись ни с какой другой парой.

Развитие эмоциональности

Под эмоциями понимают своеобразное выражение субъективного отношения человека к предметам и явлениям окружающей действительности. В эмоциональном плане дети отличаются возбудимостью, длительностью и устойчивостью возникших эмоциональных переживаний. Эмоциональность является врожденным качеством, но это качество поддается развитию. Условиями и предпосылками развития эмоциональности становятся в первую очередь обстоятельства жизни человека: событийность, насыщенность эмоциональными переживаниями. Развитие также происходит при включении в эмоциональную сферу новых объектов. Для этого можно читать детям

К содержанию

различные сказки, имеющие динамическое развитие сюжета. Можно поговорить с детьми о различных героях – добрых и злых. Дать каждому герою музыкальную характеристику, то есть иллюстрировать сказку различными мелодиями, соответствующими литературному образу. Это будет способствовать развитию эмоциональных реакций ребенка на музыку. Обогащать эмоциональный мир детей поможет предоставленная им возможность самим пофантазировать под данную мелодию. Эмоциональному развитию способствуют также и игры.

Игра «Калейдоскоп настроений»

Дайте послушать детям различную музыку имеющую ярко выраженный характер, например веселую танцевальную польку, марш, лирическую задушевную мелодию, драматическую траурную пьесу. Затем предложите детям определить характер произведений.

Смысл игры состоит в том, чтобы дети угадали настроение пьесы и определили характер произведения. Если они затрудняются, можете помочь различного рода наводящими вопросами. Например, что хочется делать под эту музыку? Двигаться, танцевать или просто спокойно сидеть и слушать? Можно также дать послушать два контрастных произведения: одно с ярко выраженным танцевальным характером, а другое – спокойного и мечтательного плана.

При контрастном сопоставлении детям будет легче справиться с задачей.

Игра «Зайки идут в гости»

Эта игра научит детей передавать в движениях содержание текста песни, изменять движения при смене одного музыкального настроения другим, разовьет быстроту реакций, а также активность детей и эмоциональные реакции.

Дети, изображающие зайчиков, находятся в «домике», образованном из 6—7 стульев, поставленных кругом на некотором расстоянии друг от друга.

Под высокую музыку «зайки» просыпаются, встают, выглядывают из «домика» и смотрят, не идет ли «волк», выходят из «домика» и прыгают на двух ногах вокруг него. Под низкую музыку появляется «волк», «зайки» убегают в свой «домик».

Игра «Кот и мыши»

Благодаря этой игре у детей обостряется эмоциональная реакция на внезапные динамические контрасты. Дети учатся передавать образы в характере движений. Передавая образ мышей, они учатся двигаться бесшумно, стремительно убежать. Правила игры – «не трогать кота и не убежать раньше времени» – требуют от детей проявления выдержки и контроля над своими эмоциями.

Кто-то из детей играет роль кота. «Кот» сидит на корточках или свернувшись на стуле у одной из коротких стен комнаты. Глаза у «кота» закрыты. Остальные дети выступают в роли мышей, расположившихся у противоположной стены, в «норе» (за чертой, отграничивающей безопасную для «мышей» территорию).

Звучит музыка: «Мыши» тихонько выходят из «норы», бесшумно двигаются по комнате в разных направлениях («ищут пищу»).

«Кот» делает вид, что спит. Трогать «кота» запрещается.

«Кот» под громкую музыку открывает глаза, вскакивает и ловит «мышей», которые стремительно убегают обратно в свою «нору». Пойманные «мыши» садятся в стороне на стулья. Игра повторяется. По окончании игры непойманные «мыши» идут выручать пойманных.

Дети – «мыши» – могут ходить на носках или бегать, подражая беззвучному, суетливому движению мышей. Громкое звучание музыки передается стремительностью бега.

Игра «Поездка за город»

Первая часть игры – «идет поезд». До начала музыки дети строятся колонной по одному. Ребенок, стоящий впереди, – «паровоз».

«Отправление поезда». «Гудок» – «машина» начинает «работать».

К содержанию

«Поезд» начинает идти вперед, очень медленно. Затем, движение ускоряется, переходит на бег, снова замедляется и, наконец, останавливается. Руками дети делают круговые вращения, имитируя движения колес.

«Поезд» остановился, раздаётся «гудок паровоза».

Вторая часть игры – «Прогулка на полянке».

«Приехали на станцию, вышли из поезда, разбежались по полянке».

Дети разбегаются по всему залу.

«Дети гуляют по зеленой полянке, ищут в траве землянику»: дети ходят осторожными шагами, осматриваются по сторонам, «стараясь не раздавить спрятавшиеся в траве ягоды». «Увидев кустик земляники», останавливаются и приседают около него или подбегают к нему. «Собирают землянику», «кладут» в ладошку или в рот.

Затем снова повторяется музыка «поезда».

«Гудок паровоза». Дети, услышав «гудок», бегут на то место, куда раньше «пришел поезд», и строятся за «паровозом», который встает теперь лицом в другую сторону (так, чтобы «поезд» пошел в обратном направлении).

«Поезд» идет в обратном направлении, дети отправляются домой.

При разучивании игры «поезд» строится и идет только в одном направлении, в дальнейшем вносятся усложнения. Обе части игры можно разучивать по отдельности, как самостоятельные игровые упражнения. Руководитель должен следить за тем, чтобы дети все время ясно понимали содержание своих действий. Например, «срывая ягоду», дети должны представить себе кустик земляники и размер срываемой ягоды, чтобы движения их пальцев соответствовали содержанию образа. Именно это и будет способствовать развитию образного мышления. Руководитель должен напомнить детям, как растет земляника, какая она красная, сочная, как осторожно ее надо срывать, и таким образом постепенно направляет и «будит» память и воображение ребенка.

Не следует стремиться к единообразию движений детей во второй части игры, надо предоставить им возможность по-разному передавать содержание игры в соответствии с музыкой и помогать им в этом.

Игра «Летчики, следите за погодой»

Игра воспитывает у детей умение внимательно слушать музыку во время движения, быстро реагировать на изменение ее характера, ориентироваться в пространстве. Развивает образное мышление, учит эмоционально реагировать.

Дети изображают «самолеты на аэродромах».

Дети – «летчики» – бегают по всему залу («летают на самолетах») в любом направлении.

«Летчики» возвращаются на свои «аэродромы».

Затем игра повторяется с другим окончанием. «Летчики» бегают («летают») в любом направлении. Надвигается «буря». «Летчики приземляются» на том месте, где их застала «буря» и «пережидают ее».

Первое и второе окончания музыки следует сменять произвольно. Руководитель привлекает внимание детей к различному характеру двух окончаний музыкального произведения, не приучая к постоянной их последовательности.

Игра «Дуда»

Дети стоят свободной группой лицом к находящемуся перед ними руководителю. Ноги слегка расставлены. На слова: «Как без дудки, вот беда, ходят ноги не туда» – руководитель и дети слегка покачиваются с ноги на ногу (на каждую четверть).

На слова: «А как дудочку почуют – сами ноженьки танцуют» – дети, подбоченившись, пружинно полуприседают.

На повторении этих слов они легко прыгают на двух ногах. Наконец дети кружатся, поднимая руки в стороны – вверх. С последним аккордом хлопают в ладоши или присаживаются на корточки.

Игра «Девочка и котята»

К содержанию

Задания игры раскрывают детям программу музыкального произведения, учат эмоционально реагировать, пробуждают воображение.

Дети - «котят» сидят в середине зала. Девочка (желательно более старшего возраста) с лентой, на конце которой привязана бумажка, стоит перед ними на некотором расстоянии. Рука с лентой спрятана за спину.

Девочка медленно приближается к «котят», плавно вынимая из-за спины и поднимая ленту. Девочка взмахивает лентой над головой то одного, то другого «котенка». Они делают движение рукой, как бы желая «схватить ленту лапкой». Девочка бежит по залу с развевающейся лентой, «котят» за ней. Девочка меняет направление движения и «котят» бегут в другом направлении. С концом музыки девочка поворачивается к «котят» лицом и прячет ленту за спиной. «Котят» присаживаются. Далее игра повторяется сначала.

Игры для развития опорно-двигательного аппарата:

Игра «Часы»

Дети стоят лицом к педагогу. Под музыку, исполняемую в медленном темпе, дети изображают, как идут часы: не спеша совершают легкие наклоны то влево, то вправо, при этом руки скользят вдоль туловища. Постепенно темп упражнения должен увеличиваться.

Этюд «Музыкальные руки».

Этот этюд рассчитан на развитие воображения и координации движений в соответствии с музыкальным образом. Под звучание музыкального произведения дети руками создают образ, эмоционально и ритмически ему соответствующим.

Игра «Веревочки»

Поднять руки в стороны и слегка наклониться вперед, уронив свободные руки. Повиснув, они пассивно покачиваются, пока сами не остановятся. Активно раскачивать руками после падения не следует. Можно подсказать игровой образ: ронять руки, как веревочки.

Игра «Путаница»

Дети встают вокруг и берутся за руки. Водящий отворачивается, и игроки начинают запутываться, перелезая, как только можно, друг через друга. Затем водящий должен распутать этот клубок, не размыкая круг.

Игры для развития плечевых суставов:

Игра «мельница»

Под музыку, исполняемой в замедленном темпе, дети, стоящие перед педагогом, начинают не спеша вращать перед собой по кругу по кругу поочередно то левую руку, то правую, изображая мельничное крыло.

Можно усложнить выполнение, задав более быстрый темп.

Игра «Стряхнем воду с платочков»

Руки согнуть в локтях, ладонью вниз, кисти свисают. Движением предплечья несколько раз подряд сбросить пассивно кисти вниз. Перед этим движением полезно сжать кисти в кулаки, чтобы яснее почувствовать разницу в напряженном и расслабленном состоянии мышц.

Игра «Скакалочка»

Руки опустить перед собой, пальцы обеих рук переплести, корпус слегка наклонить.

Перенести через сцепленные руки сначала одну, потом другую ногу. Руки остаются за спиной. Затем, не расцепляя рук, проделать обратное движение и вернуться в первоначальное положение.

Мелкая моторика

Ребенок постоянно изучает, постигает окружающий мир. Основной метод накопления информации – прикосновения. Детям необходимо все хватать, трогать, гладить и пробовать на вкус! Доказано, что речь ребенка и его сенсорный

К содержанию

(«трогательный») опыт взаимосвязаны. Если движение пальцев рук соответствует возрасту, то и речевое развитие находится в пределах нормы; если движение пальцев отстает, то задерживается и речевое развитие, хотя общая моторика при этом может быть нормальной и даже выше нормы.

Движения пальцев и кистей рук имеют развивающее воздействие. На ладони и на стопе находится около 1000 важных, биологически активных точек. Воздействуя на них, можно регулировать функционирование внутренних органов организма.

Влияние воздействия руки на мозг человека известно еще до нашей эры. Специалисты восточной медицины утверждают, что игры с участием рук и пальцев приводят в гармоничное отношение тело и разум, поддерживая мозговые системы в отличном состоянии.

Начинать работу по развитию мелкой моторики нужно с самого раннего возраста. Уже грудному младенцу можно массировать пальчики, воздействуя тем самым на активные точки, связанные с корой головного мозга. В раннем и младшем дошкольном возрасте нужно выполнять простые упражнения, сопровождаемые стихотворным текстом, не забывать о развитии элементарных навыков самообслуживания: застегивать и расстегивать пуговицы, завязывать шнурки и т. д. Чтобы заинтересовать ребенка и помочь ему овладеть новой информацией, нужно превратить обучение в игру, не отступать, если задания покажутся трудными, не забывать хвалить.

Игры и упражнения на развитие мелкой моторики целесообразно сочетать речевым сопровождением. Если будет совместно работать зрительный, слуховой и тактильный анализаторы, то это дает возможность быстрее развивать речь, мелкую моторику пальцев рук, слуховое и зрительное внимание.

Игры на развитие моторики:

Игра «Раз, два»

Раз, два какие облака (разводим большой круг руками)

Три, четыре мы поплыли (делаем кистями волнообразные движения)

Пять, шесть надо слезть (имитируем ладошками ступеньки)

Семь, восемь много сосен (вытянуться наверх, руки вдоль корпуса)

Девять, десять посмотри, ты досчитал до десяти (хлопаем в ладоши).

Игра «Пять малышей»

Один малыш качается в саду (указательный палец правой руки выпрямлен и направлен вверх, остальные сжаты в кулак)

Два малыша купаются в пруду (теперь выпрямлены два пальца указательный и средний)

Три малыша ползут к дверям в квартире (выпрямить ещё и безымянный палец)

А в эту дверь стучат ещё четыре (выпрямлены все пальцы, кроме большого)

С пятью другими тоже всё в порядке (раскрыть всю ладонь)

Им весело, они играют в прятки (закрыть лицо руками)

Где притаились ясно и ежу (пальцы обеих рук сжаты в замок, выпрямить пальцы левой руки и большой палец правой)

Но глаза зажмурил и вожу (закрыть глаза рукой)

«Один, два, три, четыре, пять» (по очереди раскрыть пальцы, сжатые в кулак: указательный, средний, безымянный, мизинец, большой)

Ну, берегитесь: «Я иду искать!» (погрозить указательным пальцем).

Игра «Пчёлки»

Домик маленький на ёлке

Дом для пчёл, а где же пчёлки?

(смыкаем пальцы рук «окошечком» (улей), заглядываем туда)

Надо в домик постучать, раз, два, три, четыре, пять

(стучим кулачком по ладони)

Я стучу, стучу по ёлке,

К содержанию

Где же, где же эти пчёлки?

(стучим кулаками друг о друга, чередуя руки)

Стали пчёлки вылетать

Раз, два, три, четыре, пять!

(разводим руки, растопыриваем пальцы и шевелим ими).

Игра «Паучок»

Паучок ходил по ветке, а за ним ходили детки

(перебираем пальцами одной руки по предплечью другой)

Дождик с неба вдруг полил

(выполняем стряхивающие движения руками)

Паучков на землю смыл

(хлопаем ладонями по ногам)

Солнце стало пригревать

(складываем ладони боковыми сторонами, пальцы растопырены)

Паучок ползёт опять

(перебираем пальцами одной руки по предплечью другой)

А за ним ползут все детки

(перебираем пальцами обеих рук по голове)

Чтобы погулять на ветке!

Музыкально - обрядовые игры

Игры – универсальная забава: их нельзя отнести к какому-то определенному периоду и тем самым ограничить срок их жизни. В подтверждение тому приводится данная глава, в которую вошли особенные музыкальные игры. В них с удовольствием играли на Руси.

Обряды на Руси всегда были интересны и важны. Обряды невест, жениха, посвящения и многие другие могут стать основой для игр этого раздела. Это было много лет назад и, возможно, вы имеете некоторые представления об описываемых играх со слов своих бабушек и дедушек. Можно не сомневаться, например, что ни у кого не возникнет вопроса о том, что такое хоровод. Все знают, как его водили, как и то, что в хороводах обязательно пели песни. Но ведь это далеко не единственная игра наших предков. Они с удовольствием участвовали в забавах, которые сопровождались песнями, плясками и прочими проявлениями веселого и радостного настроения.

В этом разделе описаны игры для детей старшего возраста, поскольку они сложнее и развивают не только музыкальные, но и творческие способности, а также очень хорошо подходят к проведению детских праздников, устраиваемых во время народных гуляний.

Наверняка все это придется по вкусу не только юным, но и взрослым участникам игр. Возможно, представленные игры станут ассоциироваться с настоящим праздником в лучших традициях прошлого.

Игра «Горелки»

Все разделяются на пары. Водящего в этой игре называют «горящим». Затем все пары встают друг за другом, образуя вереницу, а «горящий» стоит впереди всех на два шага. Он не должен оглядываться назад.

Далее участники игры поют следующую песню:

Гори, гори ясно,

Чтобы не погасло.

Стой подоле —

Гляди в поле.

Едут там трубачи

Да едят калачи.

Птички летят,

Колокольчики звенят!

К содержанию

Погляди на небо —
Звезды горят,
Журавли кричат —
Гу, гу, гу, убегу.
Раз, два, не воронь,
Беги, как огонь.

После окончания этой песни «горящий» сразу же должен взглянуть на небо. В это время задняя пара разъединяется и бежит, причем один участник бежит по одну сторону от вереницы игроков, другой – по другую. Партнеры одной пары должны соединиться снова впереди «горящего». Если паре игроков это удастся, то «горящий» продолжает водить. Если же «горящий» ловит кого-нибудь, то на его место встает оставшийся без пары игрок. Он – новый «горящий», а вновь образованная пара занимает место впереди вереницы. Игра продолжается дальше по уже описанному принципу.

Игра «Горелки с платочком»

Все встают парами друг за другом и берутся за руки. Водящий стоит впереди строя и держит высоко над головой платочек.

Играющие хором поют:

Гори, гори, масло,
Гори, гори, масло.
Глянь на небо,
Птички летят!

С этими словами игроки, стоящие последними в строю, должны быстро бежать вперед и постараться взять платочек первыми. Тому, кому это удастся, разрешается встать вместе с водящим в строю первой парой, а оставшийся игрок «горит».

Игра «Салки-колдуны»

В начале этой игры выбирается «колдун». Он должен дотронуться до какого-то игрока, и если ему это удастся, то игрок обязан остановиться и расставить руки в стороны. Игрок будет считаться заколдованным. Другие игроки могут расколдовать его. Для этого ему достаточно просто дотронуться. Сложность заключается в том, что «колдун» не дает другим игрокам приблизиться к заколдованному.

«Колдун» может поставить заколдованного туда, куда сам захочет, и тот не имеет права уходить с этого места. Остальные игроки пытаются спасти заколдованного – и при этом поют:

– «Колдун», «колдун», перестань колдовать, отпусти его, отпусти погулять. А ты проснись, скорей очнись, прибегай к нам сам, обмани «колдуна».

Игра «Серый волк»

Выбираются «волк» и ведущий. «Волк» сразу удаляется и где-нибудь недалеко прячется.

Игроки проводят черту, за которой находится «безопасная зона».

Далее ведущий и игроки переговариваются песенными фразами.

Ведущий:

– Вы, друзья, куда спешите? Что вы делать-то хотите?

Игроки:

– В лес дремучий мы идем, там малины наберем.

– Вам зачем малина, дети?

– Чтоб варенья наварить.

– Может волк в лесу вас встретить.

– От него мы убежим.

Игроки подходят к тому месту, где прячется «волк», и поют хором:

– Соберу я ягоды и сварю варенье,

Милой моей мамочке будет угощенье.

Как малины много, всю мне не собрать,

И волков здесь вовсе, вовсе не видать.

К содержанию

После этих слов «волк» выбегает из своего убежища и гонится за игроками. Все стремительно бегут в зону, отделенную как безопасную. Если же «волку» удастся догнать кого - то из игроков, то они меняются ролями, и после этого игра может продолжаться.

Игра «Гуси-лебеди» и «волк»

Перед началом выбирают «волка» и «хозяина». Остальные игроки будут изображать «гусей - лебедей». «Волк» удаляется в какое - то определенное ему место. Оно называется «горой». «Хозяин» тоже отходит на некоторое расстояние и очерчивает около себя окружность большого диаметра, ограничивая свой «дом».

«Гуси-лебеди» сначала находятся в «доме» у «хозяина», а потом уходят гулять. Через некоторое время «хозяин» поет:

– Гуси-гуси, гуси-лебеди, скорей домой летите!

«Гуси» отвечают ему:

– Волк злой под горой!

«Хозяин»:

– Что волк делает?

«Гуси»:

– Травку щиплет.

«Хозяин»:

– Так скорей бегите же домой!

После этих слов «гуси» бегут по направлению к «дому», а «волк» их ловит и поодиночке уводит на свою «гору». Когда он переловит всех «гусей», «хозяин» топит специально для него «баню» и просит его помыться. «Волк» идет мыться, а при выходе из «бани» «хозяин» берет палку и, показывая ее «волку», поет:

– Волк – волчишко - волкушко! Дам я тебе коровушку! Брошу тебе ее, волчишко!

«Хозяин» бросает палку, «волк» бежит за ней, а «гуси - лебеди» тем временем бегут «домой» к «хозяину».

Игра «Шли кони»

Все желающие встают в круг. Затем они начинают хором петь следующую песню:

А шли кони по улице,

Чем они попутаны?

Золотым путем

Под копытом.

Зайка идет,

Траву рвет —

Что вырвет,

То в пучок.

Как только игроки заканчивают петь эту песню, они сразу же должны присесть. Кто не успел – тот выходит из игры.

Игра «Селезень» и «утка»

Из числа играющих выбирают «селезня» и «утку». Затем игроки образуют круг, в середину которого ставят «утку». «Селезень» же остается за кругом и старается ворваться в него, чтобы поймать «утку». Игроки при этом поют:

Селезень ловил утку,

Молодой ловил серую.

– Поди, утица, домой,

Поди, серая, домой,

У тебя семеро детей,

Восьмой – селезень.

Если «селезню» удастся ворваться в круг и поймать «утку», то они меняются ролями.

Игра «Медведь в бору»

Из числа игроков выбирают «медведя». Остальные игроки идут в лес за грибами и ягодами и при этом поют:

К содержанию

У медведя на бору
Грибы-ягоды беру!
А медведь сидит,
На меня рычит!
У медведя на бору
Грибы-ягоды беру!
Медведь поостыл —
На печи застыл!

При этих словах «медведь», до сих пор дремавший, тихо ворочается, потягивается и, словно нехотя, идет на детей, которые от него убегают. Затем «медведь» бежит уже стремительнее и ловит кого-то из убегающих от него игроков. Пойманный становится «медведем», а предыдущий «медведь» становится обыкновенным игроком.

Игра «Каравай»

Выбирается ведущий, который встает в центр круга. Игроки в круге берутся за руки, ведут хоровод и поют:

Как на Машины именины
Испекли мы каравай.
Вот такой вышины!
Вот такой нижины!
Вот такой ширины!
Вот такой ужины!
Каравай, каравай,
Кого любишь – выбирай!

Пение сопровождается определенными действиями. Каждый раз, когда игроки показывают размеры испеченного ими каравая, они должны останавливаться и поднимать руки вверх или приседать на корточки и опускать руки, расширять круг или сужать его. Когда будет спета последняя фраза песни, круг расширяется до прежних размеров, а тот игрок, который стоял в его центре, должен выбрать кого-нибудь из круга и спеть следующие слова:

– Я люблю вас всех, а вот его (указать) больше всех!

Хоровод повторяет эти слова несколько раз. Игра продолжается до тех пор, пока все игроки не будут названы.

Игра «Дрема»

Ребята образуют круг, в середину которого ставят стул. Выбирается «Дрема», он садится на стул в середине круга. Остальные водят хоровод и поют:

Сиди, Дрема,
Сиди, Дрема,
Выбирай - ка, Дрема,
Выбирай -ка, Дрема,
Бери, Дрема,
Бери, Дрема!

«Дрема» встает со скамейки и выбирает кого -нибудь из круга. Этот человек становится «Дремой», а тот, кто им был, встает в круг. Игра продолжается.

Игра «Курилка»

Ребята садятся на длинную скамейку в ряд. Игрок, сидящий первым, зажигает тонкую лучинку, а потом ее тушат. Пока она курится, ее передают из рук в руки. Тот игрок, у которого она перестанет тлеть, должен исполнить какое - то задание. Пока передают лучинку, поют следующую песню:

Жил - был Курилка,
Жил - был душилка.
Уж у Курилки,
Уж у душилки

К содержанию

Ножки маленькие,
Душа коротенькая.
Не умри, Курилка,
Не умри, душилка!
Уж у Курилки,
Уж у душилки
Ножки маленькие,
Душа коротенькая.
Жив, жив, Курилка,
Жив, жив, душилка.

«Боярская игра»

В эту игру лучше всего играть зимой, однако это не принципиально. Итак, для начала все разделяются на две команды – «бояр - хозяев» и «бояр - гостей». Следует заранее обговорить размеры игровой площадки. Участники обеих команд встают по разные ее стороны в ряд и берутся за руки. Далее «бояре - гости» поют:

Бояре, а мы к вам пришли,
Молодые, а мы к вам пришли.

Участники поющей команды шагают сначала до середины площадки, а потом отходят назад. Затем в игру вступают «бояре-хозяева», которые поют в ответ:

Бояре, вы зачем пришли?
Молодые, вы зачем пришли?

Им отвечают:

Бояре, мы невесту выбирать,
Молодые, мы невесту выбирать.

Бояре, а какая вам мила?
Молодые, а какая вам мила?

Бояре, нам вот эта мила,
Молодые, нам вот эта мила.

При этих словах они указывают на кого - то.

Бояре, она дурочка у нас,
Молодые, она дурочка у нас.

– Ничего, – отвечают «бояре», – подойдет нам и такая. – С этими словами один из «гостей - бояр» с разбегу пытается разбить цепь «бояр-хозяев». Если ему это удастся, то он имеет право забрать с собой одного игрока из тех, чьи руки разбил. После этого гости и хозяева меняются ролями, и игра продолжается вновь. Играть таким образом можно до тех пор, пока в каждой цепи останется по двое ребят.

Игра «Золотые ворота»

Участвовать в этой игре может большая компания, более 15 человек. Они делятся на две команды, а в командах образуются пары. Пары встают лицом друг к другу и берутся за руки, чтобы получились «ворота».

Остальные игроки образуют цепочку. Они берутся за руки и пытаются все вместе как можно быстрее пройти между «воротами». «Ворота» между тем поют:

Тра – та - та, тра – та - та,
Отворяем ворота,
Золоты ворота,
Поспешайте все сюда,
Пропускаем раз, пропускаем два,
А на третий раз —

К содержанию

Не пропустим вас.

Пропев эту фразу, игроки, изображающие ворота, опускают руки. Те, кто не успел пройти, должны их сменить. Если «воротам» удастся поймать всех игроков, они считаются победителями.

Игра «Музыкальные кошки-мышки»

Участники этой игры должны образовать круг и взяться за руки. Следует заранее выбрать «кошку» и «мышку». «Мышка» находится внутри круга, а «кошка» – снаружи и пытается поймать ее. Но игроки защищают «мышку». «Кошка» должна постараться разорвать круг игроков или как - то по - другому проникнуть в круг и достать «мышку».

«Мышке» разрешается всячески убежать от «кошки», и когда та проникнет в круг, «мышка» имеет полное право выбежать из него.

Игроки, образующие круг и защищающие «мышку», при этом поют:

Уж ты, серенький коток,

Не ходи ты в погребок

По сметану, по творог.

У нас скоро придет зять,

А сметаны негде взять.

Котишко - мурлышко,

Серенький лбишко,

Не лезь в сметану,

Оставь Степану.

Когда «кошка» поймает «мышку», то они встают в круг, а потом все выбирают новых «кошку» и «мышку».

Игра «Мышки-норушки»

Участникам следует разделить на две команды. Одна из них образует круг, взявшись за руки. Это – «мышеловка». Оставшиеся игроки выполняют роль «мышей». Они не попадают в круг, а бегают и прыгают вне его.

Затем «мышеловка» начинает работать. Игроки водят хоровод, а «мыши» ходят вокруг круга. «Мышеловка» поет:

Ох, уж мыши надоели,

Развелось их, аж не счесть.

Все погрызли, все поели,

Норовят везде успеть.

Как только они пропоют эти слова три раза, тут же должны поднять сцепленные руки вверх. Затем продолжают двигаться в ту сторону, что и раньше (с поднятыми руками), и при этом поют:

Берегитесь вы, плутовки,

Доберемся мы до вас.

Как поставим мышеловку,

Переловим всех тотчас!

Игроки должны пропеть это три раза. После этого «мыши» должны вбежать и быстро выбежать из «мышеловки». Как только произносятся последние слова, игроки, образующие «мышеловку», захлопывают ее, опуская руки вниз и приседая. В результате несколько «мышей» оказываются пойманными, и они должны встать в круг.

Таким образом, «мышеловка» растет, и ее сила увеличивается. Игра продолжается до тех пор, пока все «мыши» не будут пойманы. Когда это произойдет, игроки должны поменяться ролями.

В игре есть и дополнительные правила. Так, например, если игроки, образующие «мышеловку», захлопнут ее раньше, чем три раза пропоют указанные слова, то «мыши» не считаются пойманными. Пока «мышеловка» открыта, «мыши» непременно должны в нее вбегать. Если они будут спокойно стоять в сторонке, то они считаются пойманными.

Игра «Совушка, сова»

К содержанию

Сначала выбирают «сову». Игрок встает на середину игровой площадки, а остальные поют:

Уж ты, совушка - сова,
Большая голова.
День наступает, сова засыпает,
И все сразу оживает!

Как только будут произнесены последние слова, игроки должны разбежаться по игровой площадке. Они могут бегать друг за другом, прыгать или танцевать. «Сова» в это время стоит неподвижно, но вскоре ей это надоедает – и она поет:

Ночь наступает,
Все замирает,
Сова вылетает.
Сейчас кого - то поймают!

Все игроки должны остановиться и застыть в тех позах, в которых находились в тот момент, когда «сова» закончила петь. Они должны стоять неподвижно, шевелиться или смеяться запрещено. Если же какой-то игрок не выдерживает и смеется или шевелится, то «сова» забирает его в плен. Когда она отведет его в свое жилище, то возвращается на место и ловит следующего. Игра продолжается до тех пор, пока «сова» не переловит всех игроков.

Игра «Барашек серенький»

Игроки выбирают «барашка», образуют вокруг него круг, ведут хоровод и поют:

Ты, барашек серенький,
С хвостиком беленьким!
Мы тебя поили,
Мы тебя кормили,
Ты нас не бодай,
Лучше с нами поиграй,
Ну, давай же, догоняй!

Когда игроки допоят, они разбегаются по игровой площадке. «Барашек» бежит за кем - то и старается поймать. Если ему это удастся, он меняется ролями с пойманным игроком.

Игра «Ручеек»

Число желающих принять участие этой игре должно быть нечетным.

Игроки должны разделиться на пары, встают друг против друга, берутся за руки и поднимают их высоко над головой, образуя своеобразный тоннель. Один игрок, которому нет пары, встает в начале этого тоннеля и проходит через него. Остальные игроки в этот момент поют:

Ручеек, ручеек!
Лейся, лейся, ручеек!
Из реки бери водицу,
Чтобы мы могли напиться.
Лейся плавно, ручеек.

Игрок, который проходит сквозь тоннель, может выдернуть из него любого игрока и образовать с ним пару в самом конце тоннеля. Тогда тот, кто остался в одиночестве, должен поменяться с ним ролями. Таким образом и продолжается игра. Победителей и побежденных нет, а о времени, в течение которого она будет продолжаться, игроки договариваются между собой.

Список использованной литературы

1. Буренина А.И. Ритмическая мозаика. Программа по ритмической пластике для детей дошкольного и младшего школьного возраста. - СПб, 2000. - 220 с.
2. Ветлугина Н.А. Музыкальное развитие ребенка. - М.: Просвещение, 1967. – 203 с.

К содержанию

3. Волошина Л.Н. Воспитание двигательной культуры дошкольников. Учебно-методическое пособие. –М.: Аркти, 2005. – 108 с.
4. Голицина Н.С. Нетрадиционные занятия физкультурой в дошкольном образовательном учреждении. –М.: Скрипторий, 2003, 2006. – 72 с.
5. Горькова Л.Г., Обухова Л.А. Занятия физической культурой в ДОУ. Основные виды, сценарии занятий. –М.: 5 за знания, 2007. - 112 с.
6. Давыдова М.А. Музыкальное воспитание в детском саду. – М.: Вако, 2006. -240 с.
7. Зарецкая Н., Роот З., Танцы в детском саду. – М.: Айрис-пресс, 2006. – 112 с.
8. Ефименко Н.Н. Физкультурные сказки или как подарить детям радость движения, познания, постижения. – Харьков: Ранок. Веста. 2005 – 64 с.
9. Каплунова И., Новоскольцева И. Этот удивительный ритм. Развитие чувства ритма у детей. –СПб.: Композитор, 2005. - 76 с.
10. Латохина Л., Андрус Т. Творим здоровье души и тела. –СПб.: Пионер, 2000. – 336 с.
11. Михайлова М.А., Воронина Н.В. Танцы, игры, упражнения для красивого движения. - Ярославль: Академия развития, 2000. - 112 с.
12. Савчук О. Школа танцев для детей -Спб.: Ленинградское издательство, 2009.-224с.
13. Сауко Т.Н, Буренина А.И. Топ-хлоп, малыши: программа музыкально-ритмического воспитания детей 2-3 лет. – СПб., 2001.-120 с.
14. Слуцкая С.Л. Танцевальная мозаика. Хореография в детском саду.- М.: Линка-пресс, 2006. - 272 с.
15. Суворова Т.И. Танцуй, малыш!. – СПб.:Музыкальная палитра, 2006. – 44с.
16. Суворова Т.И. Танцевальная ритмика для детей 4. – СПб.: Музыкальная палитра, 2006. – 44 с.
17. Фирилева Ж.Е., Сайкина Е.Г. «Са-Фи-Дансе» - танцевально-игровая гимнастика для детей. – СПб.: Детство-пресс, 2006. -352 с.
18. Фирилева Ж.Е., Сайкина Е.Г. Лечебно-профилактический танец «Фитнес-Данс»: Учебно-методическое пособие. – СПб.: Детство-пресс, 2007-384с.
19. Федорова Г.П. Весенний бал. - СПб.: Детство-пресс, 2000. - 40 с.
20. Федорова Г.П. Танцы для детей. - СПб.: Детство-пресс, 2000. - 40 с.

Рыбин Л. В.

Игра. Особенности Зауральского края.

Учебное пособие

для студентов по предмету «Хореографическое искусство Зауралья»

Специальность 51.02.01 Народное художественное творчество вид Хореографическое творчество

Профессиональный модуль Художественно-творческая деятельность

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Введение

Первые русские селения в Зауралье возникли во второй половине XVII века по рекам Исеть, Миасс, Тобол.

Значительную роль в формировании старожильческого населения области сыграли переселенцы. Они старались сохранить традиции тех мест, откуда прибыли: справляли свадьбы, воспитывали детей, отпевали и хоронили усопших; пахали, сеяли и собирали урожай; справляли календарные, религиозные, престольные (годовые) праздники и семейно-бытовые обряды.

Престольный (годовой) или съезжий праздник ждали целый год. Загодя готовились. Знали – пришел черед встречать гостей. Сами были у родственников в гостях. Три дня гуляли.

Особо готовились к календарным праздникам: Зимним святкам, Масленице, Красной горке, Зеленым святкам (Троице). Здесь можно было показать свою удаль в

К содержанию

играх, показать свой выход в пляске, пении частушек, устроить «представление». Чтили и аграрные праздники: Засевки, Отсевки (Борозда), Начало сенокоса (Петров день), Зажинки (Ильин день).

В каждой деревне был свой заводила, чудаки, плясун, частушечник, мастер рядиться по смешному, завести игру. Именно эти люди, признанные селянами за особый характер, были своеобразными режиссерами и организаторами народного праздника.

Для молодежи эти праздники имели особое значение: можно было познакомиться с девушкой или парнем из соседнего села, а там, глядишь, и свадьбу сыграть.

Для детворы праздники были своеобразной школой: смотри, запоминай, знай как нужно вести себя дома или на улице... так и передавались от человека к человеку народные песни, умение «играть» на вечерках, плясать нехитрые деревенские танцы «Цыганочку» да «Сербияночку», уважать заведенный старшими порядок проведения праздника в доме или на улице.

Игра - великое изобретение человека; она имела для его биологического, социального и духовного развития не меньшее, а может быть, даже и большее значение, чем огонь, колесо, хлеб... В ней, как в зеркале (правда, очень своеобразном), отразилась история человечества со всеми ее трагедиями и комедиями, сильными и слабыми сторонами.

Сила игры в ее всеобщности, универсальности, в способности легко и плодотворно, свободно добиваться значительных результатов в деле формирования личностных качеств человека, а порою определять и всю его судьбу. При этом совсем неважно, о каком типе игры ведется речь.

Игра есть такая форма проведения человеком свободного времени, которая, как правило, не направлена на достижение какого-либо практического результата, представляет собою индивидуальное или коллективное развлечение, регламентируется правилами, опирается на народные или групповые традиции, благодаря которым и реализуется любой личностью легко и с удовольствием.

Говорят, что игру изобрели дети, во всем подражающие взрослым. Но и взрослые, как только человек осознал себя человеком, обособившись от животного мира благодаря дару речи, учились чему-либо подражать. Подражали шуму ветра, крику птицы, движениям барса или тюленя, на которых охотились, всему, от чего зависела жизнь первобытных людей. Одухотворив и олицетворив окружающую его природу, человек тем самым создал воображаемый мир богов, для общения с которым разработал целую систему обрядов, ритуалов, по сути своей являющихся магическими играми.

Сама жизнь определила две наисерьезнейших ипостаси игры: 1) как средства обучения и воспитания (форма народной педагогики) и 2) как генетической и функциональной основы искусства (форма условности и перевоплощения).

Что касается первой ипостаси, то еще Платон в своем «Государстве» этимологически сближал два слова - «воспитание» и «игра». Он справедливо утверждал, что обучение ремеслам и воинскому искусству немыслимо без игры.

Вторая реально-практическая ипостась игры – искусство (во всех его видах и проявлениях). Рожденное на стыке труда и забавы, оно с самого начала было формой игры, входя составной частью в земледельческий или охотничий ритуал, в обряд.

Самая сущность игры основана на каких-либо побудительных мотивах, которые вовлекают человека в игровое действие и доставляют ему удовольствие. Мотивами могут быть: 1) подражание (игры ряженых, игры промысловиков и им подобные); 2) состязание (агональные игры, от греческого слова «agon» - «состязание»); 3) пожелание (игры ритуалов, праздничных поздравлений, типа каравай и т. п.); 4) воспомоществование (игры на выручку, когда коллектив «выручает» одного игрока, либо, наоборот, он «спасает» своих товарищей.); 5) самоутверждение, основанное на проверке своих умственных и физических способностей, а иногда – на испытании своей судьбы (игры-гадания, игры-выборы, орнаментальные игры типа ручеек, золотые ворота).

К содержанию

Между тем игровая традиция русского народа, как и других народов, населяющих Россию, богата и многообразна. Ее только нужно возродить, вызволить из забвения.

Цель учебного пособия – познакомить студентов со старинными, ранее бытовавшими, но в настоящее время почти забытыми, обрядовыми играми Зауралья. В пособии освещена история возникновения и становления народных игр, дана их классификация.

Оригинальность пособия заключена в региональном компоненте, теоретически обобщенном автором пособия.

Данное учебное пособие предназначено для студентов хореографической специализации специальности «Социально-культурная деятельность и народное художественное творчество».

Народные игры

Народными называют игры фольклорного происхождения. Их никто специально не придумывал, не разрабатывал, не внедрял; они родились в глубинах народной жизни, выросли на почве сельского и городского быта, выкристаллизовались из народного поэтического творчества. Игра, игровая деятельность вообще присущи фольклору, составляют чуть ли не главный родовой признак его эстетики.

Самые ранние формы художественного творчества в истории человечества – обрядовая поэзия и заговоры – основаны на игре. История народного театра, а, следовательно, театра вообще, начинается с ряженья, с охотничьих плясок, со всякого рода ритуалов, построенных на подражании человека окружающему его животному и растительному миру.

Фольклор – это устное коллективное творчество, все его конкретные проявления выражаются именно в игровой форме. Известно, что народная песня не поется, а играется, сказка не говорится, а также играется. Еще в большей степени сказанное относится к игровым видам фольклора – хороводам, народной драме, детским потешкам, дразнилкам, скороговоркам, считалкам, загадкам.

Принадлежа к фольклору, эти игры полностью вобрали в себя перипетии исторической жизни народа. Они знакомят нас с бытом наших далеких и близких предков, воспроизводят картины праздников и будней, сельских торгов и ярмарок, судов и казней, свадеб и богослужений, скромных утех и соревнований. Игры имитируют труд земледельца-пахаря, пастуха, охотника, рыбака; по ним мы узнаем о повадках барина, попа, купца, чиновника.

В народных играх четко прослеживается деление мира на добро и зло. На этом противостоянии строится сюжетика игры, и конфликт разрешается всегда в пользу добра. Нравственное содержание игры всегда высоко и благородно, поэтому она обладает огромной воспитательной ценностью, ее педагогический потенциал безграничен.

Социальная почва народной игры широка и многообразна. Ее творцами были мещане и рабочие, ремесленники и торговцы, солдаты и офицеры, студенты и гимназисты, шуты-скоморохи и серьезные чиновники. Но большинство игр возникло, конечно, в крестьянской среде.

Крестьянский труд и в наши дни во многом зависит от погодных условий, а на первых порах становления и развития цивилизации эта зависимость была полнейшей.

Олицетворяя, мифологизируя непонятные ему силы, управляющие природой, человек обращался к ним с мольбами о помощи, выражая свои просьбы в виде заклинаний, молитв, которые сопровождал всякими действиями, ритуалами, представлениями.

Так рождались обряды, а в их составе – игры, которые проводились в определенной последовательности: соответственно временам года.

Классификация народных игр

К содержанию

Обрядовые игры исторически и генетически были первыми, сохранив свою развлекательность до нашего времени (магическая их сторона, разумеется, отошла в прошлое), они образуют как бы костяк народного игрового календаря.

Как известно, обрядовые игры содержат в себе два разряда: календарные и семейно-бытовые. Последовательность первых определяется сама собой – по календарю. Естественно, что их ряд открывается рождественскими колядками (**славление, ряженье** и т.д.). Эти игры связаны с празднованием зимнего солнцеворота, нового года:

- святочные, васильевские (новогодние);
- крещенские, масленичные, весеннее-встречные (веснянки);
- пасхальные, семицкие, петровские, жневные, прочие календарные.

Игры второго разряда, на первый взгляд, не связаны с календарем, и их классификация производится по сугубо функционально-бытовому принципу. Но это только на первый взгляд. В старом быту семейные торжества проводились тоже с учетом времени года. Свадьбы, например, гуляли осенью, после завершения сельскохозяйственных работ. И такие вроде бы «случайные» семейные праздники и игры, как родильные (колыбельные, забавные), именинные, все равно связаны с календарем...

Это же надо сказать и про другие народные игры: **ритуальные, гадальные, развлекательные, спортивные, интеллектуальные**. Некоторые из них напрямую связаны с календарем (гадальные), некоторые лишь отчасти (ритуальные); есть и такие, которые, кажется, совсем не зависят от датировки (развлекательные, интеллектуальные). Но на самом деле у всех имеется не только определенное игровое пространство, но и игровое время. Например, развлекательные игры бывают уличными и домашними. На улице они разыгрываются, как правило, весной (на «Красной горе», на семицкой неделе, во время Троицкой ярмарки) и летом (на Ивана Купалу, Петров день и т.п.).

Домашние игры имеют еще одно название - посиделочные, так как совершаются они на посиделках, на вечерках, которые хотя и могли проводиться в разное время года, но по народной традиции организовывались осенью, когда было удобно совмещать приятное с полезным – рубить капусту, трепать лен, вязать чулки, плести лапти и т. п. Приурочивались посиделки и к традиционным народным и церковным (святым) праздникам: собирались на Сочельник, в Крещенский вечер, в Святой вечер, на Пасху и т.д.

Ритуальные игры исполняются на сюжеты, связанные со всякого рода церемониями, приобретшими в народе традиционные правила и формы. Игры пародируют их, преследуя две цели:

1. Познавательная цель. Например, чтобы участники игры знакомились в увлекательной веселой форме с ритуалом торга – в магазине, на базаре, на ярмарке, с правилами и издержками судопроизводства, с порядками армейской жизни и т.п.;

2. Оценочная, воспитательная цель. Когда играющие, критически осмысливая воспроизводимые ритуалы, усваивают азы правил человеческого общения. Не случайно, первое место среди ритуальных занимают игры, связанные с регламентом их самих: выборы маток, определение очередности вступления в игру и т.п.

Гадальные игры по существу также являются ритуальными, но со своей замечательной спецификой: они направлены на испытание судьбы их участников. Когда-то в магию гадания верили (кое-кто верит и сейчас), но в наше время – это просто игры-развлечения, интерес к которым сохраняется благодаря содержащейся в них некоторой тайне.

Развлекательные игры представляют наибольшую группу народных игр. Они сравнительно свободны от календаря, хотя и сопровождают все праздничные действия. Именно в силу их многочисленности, они подразделяются:

- 1) по функционально-игровому принципу: уличные деревенские, уличные городские, посиделочные;

К содержанию

- 2) по характеру исполнения: драматические, когда сюжет игры обретает свойства театральности - появляются действующие лица, персонажи-маски; ход игры разворачивается при помощи диалога, например: овцы и черт и т.п.;
- 3) орнаментные игры, когда в игре большое место занимают песни и танцы; например: ручеек, золотые ворота и др.

Спортивные народные игры выделяются своей целевой направленностью: главное в них – состязание в силе, ловкости, быстроте. Эти цели сами по себе увлекательны, связаны с эмоциональным напряжением, положительное разрешение которого приносит играющему человеку высшее удовлетворение.

Обрядовые игры

Славление

Ходить по домам и славить – главное содержание рождественских и предновогодних игр. По происхождению они идут от древнего обряда – колядования, когда наши далекие предки, еще язычники, славили Коляду, бога солнца, просили его дать столько света и тепла, сколько надо для здоровья людей, для хорошего урожая. С принятием христианства олицетворением всего доброго стал Иисус Христос, который в песнях колядовщиков либо совсем вытеснил имя Коляды, либо на равных соседствовал с ним. Постепенно обрядовый характер колядования превратился в игровой. Свидетельством этого, в частности, является то, что слова обращены не к Богу, а к людям; сохранив формальные элементы культа, они выполняют роль новогодних пожеланий. Делается это в яркой игровой форме. В одних местностях эти игры-обряды называют колядками, в других – овсенями, в третьих – таусенями (по имени праздника, когда они играют), а повсеместно их зовут рождественскими славами, славлением.

Колядование

Зимние святки делились на святые вечера и страшные вечера. Святки начинались колядованием. Обходили дома с пением колядок – песен, в которых славили хозяев дома и были пожелания - богатства, урожая, многодетности. Колядки исполнялись детьми или молодежью. Хозяева одаривали колядовщиков обрядовым печеньем, конфетами, деньгами. Если хозяева скупались, то колядовщики пели озорные колядки с шуточными угрозами:

Пришла коляда
Накануне Рождества.
Дайте коровку,
Масляну Головку!
И дай Бог тому,
Кто в этом дому!
«Уж ты дядя – доброхот!
Выдай денег на проход!
Ты подай пирожка!
Да пшениченького!
Отрежь потолще,
Подай побольше!»

Если подадут:

Что светил-то месяц,
А и нам-то он,
Как и красно солнце –
Хозяюшка его,
Как часты звезды –
Его детушки.
Дай, Господи, нашему хозяину
Пожилось, побылось,

К содержанию

Если не подадут:

На двор много лилось.

Не дашь пирога –
Мы корову за рога,
Не дашь блинка –
Мы хозяина в пинка!
Подавайте, не ломайте,
Не закусывайте!
Не дадите пирога –
Сведем корову за рога

с. Балакуль Лебяжьевского р-на

Колядушка – коляда.
Ходила коляда
По святым вечерам,
Блин да лепешка –
В заднее окошко.
Коляда, коляда,
Подай пирога,
Не подашь пирога,
Не пойду от окна,
Подавай лепешки.
Не подашь лепешки,
Разобью окошки.
Ой, дай ему Бог,
Уроди Господь
Чтобы рожь родилась,
На гумно свалилась
С печки галушки,
Пироги, ватрушки,
Вы подайте, не ломайте:
Вам скорее, нам скорее.
Пышки-лепешки
В печке сидели,
На нос глядели,
На нос глядели,
В кошелек к нам хотели.
Уж дай ему Бог,
Уроди ему Бог,
Чтобы рожь родилась,
Сама в гумно свалилась,
Из колоса осьмино...,
Из полузерна пирог,
С топорище долины...,
С руковицу долины...

с. Птичье Шумихинского р-на

Коляда, коляда,
Открывай ворота,
Открывай-ка поскорей,
Принимай-ка всех гостей.
Угощай-ка пирогом
Или вкусеньким блинком!
Мы поздравляем с Рождеством

И расскажем обо всем!

с. Сухоборское Щучанского р-на

С колядою пришли мы к вам.
Хорошо нам будет Бога воспевати:
Те, кто хворьбями были повиты,
Пусть по коляде были изжиты,
Пусть всемогущего Господа власть
Счастьем и долей всех не минует.
Солнце на небе тратит тепло,
Пусть принесет оно людям добро.
Солнце на небе многого просит,
А что за Коляду нам хозяин подносит.
Открывайте сундучок,
Подавайте пяточок.
Хоть блин, хоть сала клин!
Хоть маслица горшочек,
Иль ветчины кусочек!

После этих слов хозяева одаривают колядовщиков. Колядовщики благодарят хозяев:

Дай Бог тому,
Кто в этом дому,
Ему рожь густа,
Рожь ужиниста,
Ему колоса осминог,
Из него – коврига,
Из полузерна – пирог.
Наделил бы вас Господь,
И житьем, и бытьем,
И богатством.
И создай вам, Господи,
Еще лучше того.

У добрых хозяев
Родись, рожь, хороша,
Колоском густа,
А солодкою пуста.

Детские славы

Славите, славите!
Про то люди знаете!
Дайте шаньгу и пирог,
А я шмыг под порог!
Не дадите пирога –
Я корову за рога.

Славите! Славите!
Сами Бога знаете!
Что вы едите,
То и мне подадите.
Не дадите пятака –
То корову за рога.
Не дадите булку –
Стряпку на улку.

г.Курган

с. Малое Матовое Мокраусовский р-на

Славите, славите!
Сами люди знаете,
Зачем пришел:
За сырком.
Нет сырчика –
Дайте пятака,
Нету пятака –
Уведу корову за рога!
Здравствуйте, хозяин с хозяйюшкой,
С праздником Христовым!

Хозяюшка – на лавочке,
Сырчики – на палочке.
Встань, не ленись,
Подавай, не скупись.

с. Чердынцево Частоозерского р-на

Славите, славите!
Вы меня не знаете!
Я – девка хороша,
Пришла по три гроша.

г. Петухово

Ряженье

Ряженье идет из глубины веков, от так называемых охотничьих плясок, которые были одним из средств подготовки первобытного человека к охоте. Охотничьи пляски преследовали две основные задачи: 1) наряжаясь в маску и шкуру зверя, человек рассчитывал на возможность обретения свойств того животного, на которого шел охотиться (это была форма магии); 2) танцуя, преображаясь, подражая движениям зверя, человек добивался вполне реального, не мнимого, как в магии, результата, благодаря своему искусству он мог близко подобраться к объекту охоты и, следовательно, имел больше шансов добиться успеха.

С течением времени первоначальное значение ряженья утратило свой смысл. Зато маски зверей приобрели символическое, а потом и чисто развлекательное, эстетическое содержание: **коза** – символизирует плодородие, **медведь** – богатство, **корова** – долгую жизнь. В круг этой символики вошли и сказочные персонажи: **волк** – злость, тупость; **лиса** – хитрость, изворотливость и т.д. Маски изображали не только животных, но и людей, только особенных. Это, прежде всего, **старик** и **старуха**, которые символизируют мудрость, опыт людей, а также связь поколений. Это люди, наделенные какими-либо необыкновенными качествами: огромной силой, великанским ростом, удивительной красотой. Им противостоят смешные толстяки, кашеи, люди с огромными головами и маленькими ножками и т.д.

Не случайно все эти персонажи высыпали яркой пестрой толпой на улицу во время колядок, в рождественские и новогодние праздники. Олицетворяя единство живой природы, они радовались зимнему солнцевороту, рождению Христа, выражали идею торжества света над тьмою, радовались тому, что солнце пошло на лето; своими песнями, танцами, играми как бы подсказывали ему, чтобы оно светило надежно, дарило тепло всему живому на земле – людям и зверям, добрым и злым, красивым и безобразным.

В ряженных играли с 24 декабря (день этот называется по-разному: коляда, первый кутейник, рождественский сочельник) по 6 января (Крещение, третий кутейник, крещенский сочельник). Все это время для многих, особенно для молодых людей, сливалось в один праздник, дни и ночи не имели границ; в деревнях двери домов и ворота дворов стояли на распашку – ждали «игровщиков», ряженных.

К содержанию

С песнями, шутками, выкриками ряженые шли по улице на потеху доброму люду: кто в вывороченном тулупе, кто с валенками на руках, «петрушьям» колпаком на голове; лица сажей вымазанные, брови, рты подрисованные, соломой хвосты подвязанные. Но большинство – в масках зверей.

Наряды, маски были с хитрыми закавыками, подвохами, что особенно веселило и публику, и самих игроков. У кого изо рта, из-под маски, вдруг вываливался огромный язык; у кого глаза загорались ярким пламенем, а из ушей шел на две стороны дым; кто-то вдруг возвысится над толпой, как облако...

Шествуя по улице, ряженые выкрикивали шутки, пели игровые песни, позднее – игровые частушки. Изображение мира как бы в перевернутом виде, смешение всего на свете оформлялось чаще всего в жанре перевертышей, небылиц, каламбуров:

Го-о-й! О-о-й!
Сиволапая свинья
На дубу гнездо свила!
А как маленькие поросятки -
На сучках они сидят,
Полететь они хотят!

Кричит кто-то удивленно из толпы зевак (они ведь тоже участники игры):
«Господи, Иисусе, Царица небесная: диво-то какое!..

По небу да сер медведь летит!
Он ушками-то помахивает,
Хвостиком поправляет...»

В общий ход ряженных вкраплялись сюжетные игры. Это были как бы коротенькие и, конечно, смешные спектакли – простенькие, на бытовые темы, но с глубоким подтекстом философского, нравственного характера.

Вот ряженные расступаются, и все видят, в толпе идет цыган с медведем. Цыган либо приговаривает, либо поет: «Люди, тише! Вот вам Миша. Счастье пытается, все понимает!» Путь им заступает толстый барин (буржуй). «Эй, цыган, что у тебя за чучело?» - Это не чучело, а медведь. – «А сколько он стоит?» - «полторы тысячи!» - «Слишком дорого». – «Ну, так иди дальше, ищи подешевле». Барин отходит, его место занимает барыня. «Можно мне потрогать Мишку?» - «Пожалуйста: за погляд денег не берем ни золотом, ни серебром». Барыня пытается погладить медведя, тот рычит, и она падает в обморок. «Что ты сделал с моей женой?!» - негодует барин. Возникает суета, даже потасовка. Но барыня приходит в себя и на радостях предлагает танцевать. Все пускаются в пляс.

Еще сценка. Купец-торговец продает лошадь (ее роль играют два парня, накрытые попоной). Один крестьянин готов купить ее, но лошадь оказывается неподкованной. Зовут кузнеца-цыгана. Тот принимается за работу, но лошадь лягает цыгана, и он умирает. Посылают за доктором, и тот оживляет незадачливого кузнеца. Здесь звучит мотив умирания-воскрешения.

И, наконец, доходит очередь до игры с козой. Коза – одна из самых заметных и уважаемых фигур на празднике. Сопровождающие ее ряженые (старик со старухой, бродячий торговец, цыган, поп и солдат) время от времени скандируют:

Мы, парни этого села,
Чтоб жизнь была всем весела,
Вас поздравляем в Новый Год,
Откройте дверь – коза идет!
Если желаете вывести зло,
Если хотите, чтоб в жизни везло,
Чтоб соки текли в виноградной лозе,
Откройте дверь танцующей козе.

К содержанию

Бродячий торговец подтрунивает над козой, чтобы она танцевала, а сам обращается к старику со старухой с просьбой продать ее. После короткого торга коза продана, но идти с торговцем не хочет – упирается, бодается, бьет копытами. Разозлившись, старик ударяет строптивицу, и коза падает, притворившись мертвой. Старик и старуха причитают и плачут. Посылают за попом. Коза неожиданно вскакивает на ноги, прыгает, щелкая деревянными зубами, а довольные хозяева благодарят ее за поздравление и вкладывают в пасть несколько монет.

Почти каждая сцена содержит в себе мотив **умирания** и **оживления**. В старое время люди видели в этом глубокий смысл: для них ведь праздник коляды был связан с идеей плодородия, и они аллегорически изображали смерть природы зимой и ее воскрешение весной. При этом наши далекие предки понимали природу как единство живого и растительного мира. Отсюда такая большая роль коня, медведя, козы в новогодних играх. Коза, как уже говорилось, была символом плодородия.

Нередко затевалось своего рода соревнование: кто кого пересмешит, кто последним скажет какую-нибудь потешку или анекдот. Традиция помогала, но не диктовала условия. Колядовщики пели и выкрикивали не только традиционные тексты, но – вверх искусства! – сочиняли их на ходу. Учитывали обстоятельства местной жизни, особенности времени, когда проводилась игра.

Святочные вечера Зауралья

Святочные игры начинались на второй или третий день после рождественского сочельника. Молодежь собиралась у кого-нибудь в доме: делали маски, решали, где и как «откупать» место для святочных вечеров, идти или нет на вечерки в другие концы деревни, как «рядиться». Иногда, вспоминали старожилы, вечерки проводили в бане – в избу не пускали.

Делали маски из бересты, зубы делали берестяные. Брели бересту большого размера, кому какую надо. На бересте рисовали углем брови, глаза, нос, рот, затем все это вырезали; свертывали вокруг головы, сверху нашивали конский волос длинный или, наоборот, под «ежик». Маска! Наверху, в центре перья гусиные или петушиные. Использовали лен, коноплю, глухаринные хвосты.

д. Дернова Шатровского р-на

Во многих местах был свой порядок определения хозяина святочных вечеров: хозяином («десятником») мог стать богатый парень, или тот, кто первый из колядующих поздравил селян (ему повязывали особую ленту); бывало, что и девушки откупали избу, - они становились хозяевами вечеров.

Знатоков, умельцев вести вечерку знали все, и важно было пригласить их в этот дом, куда потом стремилась прийти вся молодежь.

На вечерки не пускали просто так – надо было принести свою «затею»: что-то рассказать, спеть, придумать необычное «действие». Обычно вечерки устраивали в своем околотке, в разных концах деревни. Чужаков, с других вечеров или из соседних деревень, как правило, туда не приглашали. Они сами приходили. Было принято ходить «по гостям», как взрослые на престольных или годовых, съезжих праздниках. Парни не разрешали чужакам уводить девушек с вечеров, сами же они могли уходить «свободно».

Главная цель на вечерках, конечно же, присмотреть себе пару. Не просто присмотреть девушку или парня, а увидеть будущую невесту или жениха. Здесь все было важно: как одета или одет, умеет ли поддержать беседу, подойти с нужным словом, знает ли игры, песни, сказки, небылицы, умеет ли показать свою «выходку» в танце, частушке. Это были своего рода «смотрины» женихов и невест, которые проходили в течение двух недель, с начала святок и до крещения в избах. В крещение, на Иордани, девушки «выставлялись» рядом, в нарядах, сделанных своими руками, а парни («симпатии») стояли за их спиной. Просватанные стояли отдельно – на голове девушек было убранство из цветов. Отцы и матери, родня видели, кого же избрал их сын, с кем стоит их дочь,

К содержанию

оценивали какой наряд на девушке, по румянцу на щеках судили – здорова ли. Решали – засылать сватов или нет.

Огромное значение на вечерках придавалось играм с предметом, развлекательным играм. Кульминацией любой вечерки были обрядовые игры, которые нередко заканчивались поцелуем. Они так и назывались «поцелуйные» песни. А старожилы их еще называли вечерочными, игрищными, половыми песнями. Конечно, сложно было поцеловать парня при людях, а не поцеловать – осудят. Не знает правила игры!

Святочные игрища

Солнце садится – молодежь идет на игрища. Сначала играли в «брошку», в «платочек». А за тем, когда соберутся все, начинали играть в «целовку». Девчата поют песенку, а парень берет девушку за руку и ведет к порогу, там и целуются. Затем парень выбирает девушку, а девушка парня – получается новая пара. Для них другая песня. Домой расходились, когда «кичиги» - три звезды взойдут на небо. Часов не было.

д. Сунгурова Мокроусовского р-на

На Святки девки собирались в избе: шили занавески, мешки, играли, пели. Играли парни с девками в игру. Так с помощью этой игры выбирали себе невесту, девицу. Парень сидит на стуле (выбирали обычно, кто побогаче), вокруг него ходят девицы кругом. У каждой в руке, в стакане сладкая вода налита, они ходят кругом и поют. Парень берет стакан с водой из рук той, что понравилась, выпивает, и кладет в стакан денежку. Такая игра продолжается до тех пор, пока не закончится вечер или пока не надоело. Девица, у которой больше денег, становится его «невестой».

Игры с предметом. игры - развлечения

Золотце хороню

Ведущий ходит по кругу и прячет кому-нибудь в руку кольцо. Участники игры поют или говорят слова хором:

Золотце хороню,
Младо чисто хороню.
Я у батюшки в терему,
Я у матушки высоко.
Через поле сдуни, сдуни,
Русу косу плетуни, плетуни.
Шелком овиваю, ладом осеняю.
Золотце вынеси, выскочка, выскочи!

Тот, кому спрятали кольцо, выходит и игра возобновляется.

д. Становое Целинного р-на

Платочек

Вставали в круг, передавали за спиной платочек по кругу. Ведущий должен был угадать, у кого платочек. Если он угадает у кого платочек, то играющий с платочком выходит в круг. С него берется любой выкуп: песня, сказка, пословица.

Еще играли по-другому: под музыку передают платочек из рук в руки. Музыка заканчивается. У кого платочек остался в руках, тот исполняет желание играющих.

д. Володина Каргапольского р-на

Заплету косу

Один держит за край три ленты, а три свободных конца лент в руках у остальных. По сигналу трое начинают плести ленту – косу.

с. Петропавловское Катайского р-на

Брошка

Сидят кругом или на лавках. Один прячет брошку. Гармонист знает, у кого брошка. Другой брошку ищет: подходит, кладет руку на голову или плечо девушки. Подойдет к

К содержанию

девушке, у которой брошка – гармонист заиграет громче. Выводит девушку на круг, ищет брошку.

с. Лисье Лебяжьевого р-на

Фантики

Ребята берут у девушек фанты (бусы, гребенки, платки и т.д.), потом вызывают девушек, называя по имени, и за каждый фант просят отгадать загадку.

с. Калашное Лебяжьевого р-на

Овцы и черт

Был пастух, который стерег овец, а у черта было свое логово. У черта маленький круг, а у овец - большой. И вот пастух ходит, считает овец по головам:

Пасу, пасу овечек.
Вечер будет –
Всех черт примет.
Да, косточки,
Да, ладыжечки
Во хлева запру,
Помелом замкну,
Да не выпущу.

И сам около двери стоит. Где последнего пометил, там и остановился. Он заткнул (замкнул) ворота как будто бы. Приходит черт:

- Где овечки?
- Пасутся на лугу!
- Давай!
- Нет!

И начинается у пастуха с чертом борьба. Черт отталкивает его, любую овечку хватает и тащит. А когда уже двери открыты, то все овечки вместе с пастухом будут овечку отбирать. Если смогли они отобрать эту овечку, то ведут ее к себе в хлев, а если черт ее к себе в логово утащит, то она остается там.

Игра продолжается до тех пор, пока он всех овечек не перетаскает.

с. Казак-Кочердык Целинного р-на

Любо – не любо

Ставятся два стула (спинками друг к другу), садятся девушка и парень. Остальные кричат:

«Любо – нелюбо», - они резко поворачивают головы: если в одну сторону повернулись, то целуются и уходят, а на их место садится другая пара; если в разные стороны повернули головы, то все кричат:

«...не любо», - и игра повторяется с теми же игроками.

с. Лебяжье Лебяжьевого р-на

Где сидишь

- Где сидишь?
- На Дону!
- Что делаешь?
- Тону!
- Кто тебя вытащит?
- Маша!

Маша приходит, его целует, садится вместо него. Бывало, пройдем вот так вот, посмотрим, Шуру не вызывали, Валю, Ваню, а других по несколько раз! Обида. Другой раз за вечер ни разу не поцелуется.

р.п. Варгаши

Как старик старуху продавал

На вечерку приходили наряженные старик и старуха, и старик старуху продавал:

К содержанию

- Купите старуху, она ещё ничего.
- Зубы-то у неё все?
- Старуха показывает.
- У-у, через один!
- Старуха умеет плясать и петь. Как слышит музыку, так её не остановишь.
- А что она такая тощая? Вот-вот умрёт.
- Старуха падает.
- Смотри, она не дышит!
- Сейчас я её подниму.

Играет плясовую, старуха начинает шевелить ногой, рукой, потом встаёт и пускается в пляс.

-Покупаем! Покупаем! Покупаем!

Щучанский р-н

Игровые песни

Игровые песни, приуроченные к определенным праздникам или к отдельным видам увеселений, находятся на грани обрядовых и необрядовых, занимают промежуточное положение между ними, выполняя функции тех и других. Они близки календарно-обрядовой и свадебной поэзии. Игровой характер этих песен имел продуцирующее значение, выраженное в различных магических действиях, в поцелуйных припевках («Целуются, чтобы рожь густа, густа, часта, примолотиста»), характерных для календарной обрядности. Эти песни были также прелюдией к браку, поэтому в их содержании отчетливо выражены семейно-брачные отношения.

Игровые песни припевки обычно предваряют или организуют подвижные молодежные игры («олень», «ящер», «горелки» и др.), не имеющие хореографического компонента, не связанные с танцами, хотя известны случаи хождения по кругу.

Сидит олень под кустиком

Сидит олень
Под кустиком,
Ой, зима, ты зима,
Ты холодная зима.

Под кустиком,
Под прутиком.
Ой, зима, ты зима,
Ты холодная зима.

Тепло ли тебе, олень,
Холодно ли тебе, олень,
Ой, зима, ты зима,
Ты холодная зима.

Мне не так тепло,
Мне не так холодно,
Ой, зима, ты зима,
Холодная зима.

Призамерзли мои ножки,
Призамерзли мои ножки,
Ой, зима ты зима,
Ты холодная зима.

Приоденьте меня,
Приукутайте,
Ой, зима, ты зима,
Ты холодная зима.

Ой, дерни, подерни

Со нашей губернии
Со девушки платок,
Со молодки венок,
Ой, зима, ты зима,
Ой, холодная зима.

с. Ялым Притобольского р-на

Сиди, сиди, ящер

Сиди, сиди, ящер, ладу, ладу!
На золотом стуле, ладу, ладу!
Грызи, грызи, ящер, ладу, ладу!
Орехову скорлупу, ладу, ладу!
Еще того мало, ладу, ладу!
Мало, не достало, ладу, ладу!
Да сорок кадушек, ладу, ладу!
Соленых лягушек, ладу, ладу!
Да сорок амбаров, ладу, ладу!
Сухих тараканов, ладу, ладу!
Пойми, пойми, ящер, ладу, ладу!
Красну девицу, ладу, ладу!
Из лучших-то лучшу, ладу, ладу!

Я сижу, горю, пылаю

Я сижу, горю, пылаю
На калиновом мосту,
Люблю молодца, страдаю,
Всегда думаю по ём.
Вот и кто меня полюбит,
Тот и выкупит сейчас.
Тот выкупит сейчас(ы),
Поцелует десять раз.

Как поеду я в Китайку погуляти

Все ходят кругом. Одна пара ходит в середине круга, Парень накидывает на плечи девушке полушалок (платок), а она все время сбрасывает его. Все поют:

Как пойду я в Китайку погуляти,
По закоулкам – переулкам разгуляти.
Уж куплю я своей жёнушке подарок,
Разподарок – разшелковое платье.

Припев: Принимай-ка, моя жена, не сердися,
Принимай-ка, моя жена, не сердися,
Принимай-ка, моя жена, не сердися.
Я поеду во Китай погуляти,
По закоулкам – переулкам разгуляти.
Уж куплю я своей жёнушке подарок,
Разподарок – разшелковую плетку.

Припев: Принимай-ка, моя жена, не сердися,
Принимай-ка, моя жена, не сердися,
Принимай-ка, моя жена, не сердися.

Парень гоняет плеткой девушку по кругу. На круг выходит следующая пара. Игра продолжается.

д. Новокаминка Притобольного р-на

Хороводно-игровые песни

К содержанию

В основе них лежит драматическая игра, игровое перевоплощение лицедеев – главное, но не единственное средство создания художественного образа. Участники игры раскрывают содержание произведения, его нравственную направленность и эстетическую основу в танце и песне. Исчезновение одного из составляющих компонентов ведет к усечению художественного образа, к переходу песни в другую жанровую разновидность (при утрате хореографического компонента – в игровую песню, при утрате хороводного действия – в проходочную).

Кострома

Игра носит местное название «Кострома». Число участников игры не ограничено. Для проведения подходит любое время года. Летом, в старину, играли на лужайке, а зимними вечерами, в святки – в избе. Для игры необходим платок, пояс, чтобы завязывать глаза ведущему.

Все играющие становятся в хоровод (круг). Один из круга рассчитывает играющих, выбирая «Кострому». «Костроме», которая стоит в центре круга, завязывают глаза. После этого играющие идут по кругу и поют:

Кострома, Костромушка,
Золота головушка.
Чем Кострому помянуть?
Ни колом, ни блином,
Ни пшеничным пирогом,
Ни оладышком.

Во время пения каждый старается задеть «Кострому», ущипнуть, легонько толкнуть. Как только песня закончится, «Кострома» старается поймать кого-нибудь из играющих. Пойманный или поет частушку, или целует «Кострому». Пойманному завязывают глаза, он становится «Костромой», и игра идет сначала.

д. Рынки Петуховского р-на

Кисель ты мой кисель

Все сидят кругом. Девушка (юноша) берет в руку чашку с киселем, идет по кругу, звучит песня. Все действия выполняются по ходу песни.

Наварю я кисель,
Все на розовой воде.

Припев: Ой, люли, мой кисель,
Ой, люли, молодой.
Все на розовой воде,
На гороховой муке.

Припев: Ой, люли, мой кисель,
Ой, люли, молодой.

А кого мы будем звать,
Киселя с нами хлебать.

Припев: Ой, люли, мой кисель,
Ой, люли, молодой.

Выходи, Ваня, на круг,
Да поцелуй меня, мой друг.

Припев: Ой, люли, мой кисель,
Ой, люли, молодой.

Целуй раз, целуй два,
Целовки клади в карман.

Припев: Ой, люли, мой кисель,
Ой, люли, молодой.

Из кармана в рукавицу,
Целуй красную девицу.

Припев: Ой, люли, мой кисель,
Ой, люли, молодой.

д. Золотое Половинского р-на

Зайчик беленький, ушки черенки

Зайчик белен(и)кай, ушки черен(и)ки,
Зайчик в сторону скочил, меду, сахару купил.
На другу переступил, там река глубока,
Там река глубока, речка тиновая,
Речка тиновая, река рябиновая.
Где рябинушка выросла, поцалуем в уста,
Где рябинушка выросла, поцалуем в уста.

Разодрался баран с козлом

Разодрался баран с козлом,
Помутилася вода с песком.
Еще здесь вода невода,
На Исети вода дорога.
А девушка в сенечках мела,
Нашла она гусельцы новенькие,
Двадцатипятирублевенькие,
Доставались гусельцы
Доброму молодцу,
Что которого дома нет.
Он уехал во степь степовать,
Он уехал лисиц добывать
Девушкам на шубочки,
Расхожим на юбочки.
Уроза, уроза,
Целоваться три раза, три раза!

Ритуально-гадальные игры

Жеребьевка

Жеребьевка входит как составной элемент почти в каждую игру, но она ведь и сама – игра. Увлекательная, азартная и добрая!

Жеребьевка родилась как определенный ритуал на основе практической деятельности человека, в жизни которого часто возникали ситуации выбора, ситуации испытания судьбы. От этого порою зависела самая его жизнь. Например, бросали жребий древние люди-язычники – и кто-то шел на костер, в жертву богу-идолу. Бросали средневековые рыцари – и кто-то из них навек становился рабом прекрасной дамы. Кому идти в сверхурочную разведку? Кому после длительного изнурительного перехода войска стоять в карауле? Сколько таких и подобных им вопросов решалось при помощи жребия!

Неудивительно, что все играющие, даже дети, серьезно относятся к ритуалу жеребьевки.

Содержание этих ритуалов бывает самое многообразное. Вот наиболее употребительные из них.

Перехват палки

Чтобы определить водящего (или голящего), желающие играть берут в руку длинную палку (размер - произвольный), кто-то из них перехватывает ее снизу в полную ширину ладони, другой хватает палку рядом, третий присоединяется к ним и обхватывает

К содержанию

палку выше, четвертый еще выше – и так до самого конца. Кто сделает крышу, то есть чья рука окажется на верхнем срезе палки, тому и голить. Если игроков немного и за один раз им всем вместе до верха палки не добраться, они вынуждены пускать в ход вторую руку.

Самая короткая спичка

Выбирают одного, кто незаметно для всех отламывает концы спичек (а можно и палочек) на разную длину, потом собирает их в один ряд и зажимает рукой так, чтобы видны были только верхние концы спичек, выровненные по одной линии. Количество спичек берется по числу играющих. Кто вытащит самую короткую спичку, тому и голить.

Шапка

По числу играющих берут одинаковые по цвету и форме листочки бумаги. На одном из них делают надпись: «Водящий». Листочки сворачивают трубочкой и складывают в шапку. Там их, не глядя, перемешивают. Потом дают вытянуть трубочку каждому игроку; кому попадет листочек с надписью, тому и водить. Когда нужно выбрать для игры несколько персонажей, например волка и зайца, бабушку и крыночку, тогда пишут все эти имена на разных листочках – и кому что попадет.

Считалки

Игры с ними очень популярны среди детей. Ведущий считает вслух (с недавнего времени считалки стали сочинять и профессиональные поэты), обычно по складам, каждый раз дотрагиваясь до кого-либо из участников игры. На кого «попадет» последний слог, тому или выбыть или голить.

В короли

Ритуальная выборочная игра, основанная на угадывании объекта по каким-либо его внешним признакам. В данном случае речь идет об угадывании профессии.

Один из играющих избирается королем, остальные считаются работниками. Король садится на определенное место, где-нибудь на лавочке, а работники отходят в сторону и сговариваются, на какую работу они будут наниматься у короля. Сговорившись, подходят и говорят: «Здравствуйте, король!» - «Здравствуйте». – «Нужны вам работники?» - «Нужны». – «Какие?».

Каждый из играющих различными знаками и телодвижениями старается дать представление о своей профессии – кто плотника, кто пильщика, кто пахаря, кто землекопа и т.д. Жесты должны быть точными, но не очевидными. Король же должен назвать работу каждого, и, если сразу верно, работники бегут к заранее определенному месту, а король гонится за ними, стараясь кого-нибудь поймать: кого поймает – тот и становится королем. Остальные же идут снова договариваться насчет работы. Если король никого не догонит до условленного места, то он возвращается назад, чтобы снова разгадывать профессии, подходящих к нему. Точно так же он остается королем, если не угадает всех показываемых ему работ.

Игра имитирует не только характер того или иного труда, но и самый способ найма на работу хозяевами (звание «король» употребляется здесь для романтизации игры – не более того).

Курилка

Ритуальная игра – полугадание популярная в Сибири и в Зауралье. Играющие садятся в ряд, и кто-либо зажигает тонкую лучину. Когда она хорошо разгорится, то ее тушат и, пока огонь еще тлеет, передают из рук в руки до тех пор, пока не погаснет. Тот из играющих, в чьих руках лучина потухнет, должен исполнить какое-либо приказание, волю коллектива. Передовая лучину, все поют хором:

Жил-был курилка,
Жил-был душилка,
Уж у курилки,
Уж у душилки
Ножки маленькие,
Душа коротенькая.

К содержанию

Не умри, курилка,
Не умри, душилка.
Уж у курилки,
Уж у душилки
Ножки маленькие,
Душа коротенькая.
Жив, жив курилка,
Жив, жив душилка.

Каравай

Эта игра семейная, родилась на праздниках дня рождения и именин. Оттуда перекочевала на посиделки. Была известна в XVIII и XIX веках. Впервые зафиксирована в начале XIX века в Пермской губернии. Предназначалась для малышей, но любили ее и взрослые.

На середину круга выходит именинник, например, Алеша. После этого все идут справа налево и поют песенку:

Как Алеше на рожденье
Испекли мы каравай!

Когда запоют:

Вот такой вышины!

Все, не останавливаясь, должны поднять руки: показать, какой высокий каравай.

Когда запоют:

Вот такой нижины!

Все должны присесть на корточки. После этих слов надо быстро встать, раздвинуть круг шире, но рук не разнимать и петь:

Вот такой ширины!

И сейчас же надо быстро сузить круг, со всех сторон обступить Алешу и петь:

Вот такой ужины!

Потом снова раздвинуть круг и запеть:

Каравай, каравай,
Кого любишь, выбирай!

Алеша станет думать: кого ему выбрать? Пока он раздумывает, хоровод ходит, не останавливаясь, и повторяет свою песенку:

Каравай, каравай,
Кого любишь, выбирай!

Кого Алеша выберет, тот выходит на середину круга, и можно начать игру снова.

Девичьи гадания

Гадания – древняя народная традиция еще с языческих времен, а по сути это театрализованная ритуальная игра с элементами ныне забытой символики древних обрядов земледельцев.

Гадали издревле и молодые, и старые. Разумеется, гадания тех и других существенно отличались друг от друга и по содержанию, и по форме. Молодые загадывали, каким будет суженый, пытались узнать его характер, выяснить его хозяйственные способности. Стариков же заботило иное: виды на урожай, жизнь, здоровье близких, родных.

Темы гаданий, как и их способы, были самыми разнообразными. Гадали везде: у колодцев, сараев, в бане, в поле, у воды, на перекрестках дорог и т.п. При этом использовались предметы повседневного крестьянского обихода, традиционные женские украшения (кольца, бусы, сережки), разнообразные виды пищи – каша, пряники, конфеты, пиво, соль и т.д. Все это в гадальных играх приобретает особый смысл, магическое значение. Правда, в их магию сегодня мало кто верит, но не исключено, что некоторые,

К содержанию

приступая к игре, и сейчас еще, не признаваясь самому себе, надеются узнать перспективу своей жизни.

Вот несколько типичных девичьих игр-гаданий. Классифицируем их по предмету гадания, то есть по тому предмету, который лежит в основе ритуального действия, являясь как бы стержнем игры.

По колоскам. Срывают колосок и считают: если в нем четное число зерен, то девушке скоро идти замуж, если нечетное – еще год в девках сидеть.

По воде. Кладут на стол небольшой лист белой бумаги, посыпают пеплом и ставят на него посуду (лучше всего - прозрачный стакан, стеклянную банку) с чистой водой. Бросают перстень и глядят, пока не увидят внутри его суженого. Пепел нужен, видимо, для того, чтобы у воображения был своего рода катализатор: частички пепла способны принимать причудливые очертания, по ним легко вообразить портрет человека.

По сну. Это игра с самим собой. Ложась спать, делают из прутиков, палочек колодец. Долго-долго глядят на его дно, засыпают. Во сне должен прийти молодой брат из него воду. Вместо колодца некоторые делают ворота: через них во сне должен обязательно пройти жених. Третьи строят мостик: кто перевезет во сне девушку через него, тот и суженый.

И еще один вариант. Перед сном под голову или под подушку кладут гребень. Во сне придет милый и голову расчешет.

По зеркалу. Ходят по перекресткам и наводят зеркало на месяц. Просят суженого показать в зеркале. (Зная этот обычай, парни подкрадывались незаметно к перекресткам, прячась за углами дома, выставляли на палках всякие страшные маски, рожи и были очень довольны, когда гадальщица с криком ужаса бежала с перекрестка).

Или: девушка накрывает стол на двоих. Приносит зеркало и свечу. Садится против зеркала, приговаривая: «Ряженный-суженый, приходи ко мне ужинать». За несколько минут до прихода желанного зеркало тускнеет – она протирает его полотенцем. Затем будущий жених начинает смотреть через ее плечо в зеркало (и в этом случае парни устраивали розыгрыш: незаметно проникнув в избу, прятались на печке или полатях и в нужный момент выставляли те же маски).

По проходящим людям. Выбрасывают за ворота старые валенки (пимы): кто их подберет, тому и быть женихом (если у девушки был жених и любил ее, то он старался, чтобы никто не перехватил его добычу; с этой целью весь день не отходил от ворот любимой).

Загадывали также, с какой стороны к валенку подойдет прохожий, в ту сторону замуж идти.

Развлекательные, досуговые игры

Гуси-лебеди, домой!

Одна из самых известных драматизированных детских игр. Хотя и взрослая молодежь – раньше, когда отмечали и праздновали такие даты народного календаря, как Красная горка, Семик, Иван Купала, Петров день, - не гнушалась забавляться этой игрой.

Участники игры выбирают волка и хозяйку, все остальные – гуси-лебеди. Площадка для игры делится на две неравные части: с одного края проводится линия, за которой – дом хозяина, сбоку, ближе к этому дому – логово волка; остальное пространство поля – это место выпаса гусей-лебедей. Щипая травку-муравку, они далеко уходят от дома. Чем азартнее игрок, тем он дальше уходит, но остается все-таки в пространстве игрового поля (иногда игроки договариваются и очерчивают место загона, где волк тоже не имеет права трогать гусей-лебедей).

И вот хозяйка (бабушка, мамка) зовет гусей: «Гуси-лебеди, домой!» Гуси отвечают: «Серый волк под горой!» - «Что он там делает?» - «Сереньких, беленьких рябчиков щиплет». – «Ну, бегите же домой!»

К содержанию

Гуси бегут домой, а волк их ловит. Пойманного уводят за гору, т. е. из игры. Игра заканчивается, когда волк перетащит всех гусей к себе.

Игра настолько популярна, так прижилась в мире детей, что диалог хозяйки и гусей приобрел весьма устойчивые формы и часто звучит в виде песенки.

Народ придумал также и песенный финал игры, выражающий оптимистическую идею победы и наказания зла.

- Ой, вы, теги, гуси!
Га-га-га-га.
Серые теги, гуси!
Га-га-га-га.
Где вы были, побывали?
Га-га-га-га.
Далеко ли вы летали?
Га-га-га-га.
Кого гуси видели?
Га-га-га-га.
- Мы видели волка,
Га-га-га-га.
Унес волк гусенка,
Га-га-га-га.
Вместо поросенка,
Га-га-га-га.
- А вы теги, гуси.
Га-га-га-га.
Ощипайте волка,
Га-га-га-га!

Дети набрасываются на волка и начинают щипать его до тех пор, пока тот не взвояет и совсем не убежит с площадки. На этом и заканчивается игра.

Коза

Популярный вариант игры в догоняшки. Известен повсеместно. Повторяется устойчиво и драматический диалог, делающий этот вариант игры особенно интересным.

Играющие (чаще всего девушки) выбирают из своей среды козу, которая тут же идет к стене дома, к забору, закрывая глаза. Играющие начинают диалог:

Коза, коза, бя!
Где ты была?
Коне стерегла.
И где кони?
Они в лес ушли.
И где тот лес?
Черви выточили.
А где черви?
Они в гору ушли.
И где гора?
Быки вытоптали.
И где быки?
В воду ушли.
И где вода?
Гуси выпили.
И где гуси?
В тростник ушли.
И где тростник?
Девки выломали.

К содержанию

А где девки?
Замуж вышли.
И где мужья?
Они померли.
И где гроба?
Они погнили...

Диалог призван драматизировать игру: неизвестно, когда иссякнут вопросы играющих (поэтому коза должна быть начеку), и неизвестно, когда ответы козы доведут до логического тупика (поэтому на чеку должны быть и играющие). И вот – тупик. Играющие разбегаются в разные стороны, коза их преследует. Кого догонит, засалит – той быть козой. Игра начинается снова.

Ручеек

Знаменитая орнаментальная игра. Известна повсюду и записывалась многократно. Играющие прохаживаются свободно по поляне, где затевается игра. Распорядитель командует, стоя где-нибудь на краю площадки – лицом к ее центру: «Кто хочет из ручья напиться, скорей сюда! Поторопитесь!» Все устремляются к нему, спеша подыскать по ходу себе пару. Становятся лицом к распорядителю парами, образуя колонну из двух рядов. Каждая пара соединяет руки и поднимает их вверх.

Суть игры: оставшийся без пары (если паче чаяния число игроков окажется четным, роль лишнего берет на себя распорядитель) ищет ее. Он идет в голову колонны. Приглянувшегося берет за руку и уводит в конец колонны. Оставшийся без пары игрок, напротив, идет в голову колонны, и теперь он уже ищет себе пару.

Как правило, игра проходит под пение специальной песни о ручейке.

Солнце в золоте лучей
Мне подмигивает,
Через улицу ручей
Перепрыгивает.

Припев: (повторить 2 раза)
Ах, ручей, чей ты, чей?
- Я от снега и лучей,
Я бегу, я смеюсь,
Я сейчас с другим сольюсь.

Ты сейчас бежишь, вода,
И дурачишься.
Завтра грянут холода –
Ты запрячешься.

с. Тамакульское Каргапольского р-на

Золотые ворота

Орнаментальная игра-хоровод. Сведения о ней восходят к XVIII веку, но она могла бытовать значительно раньше, потому что в основе ее обрядовое действие, посвященное Солнцу, его заходу и восходу.

Играющие делятся на два полу-хора. Один полу-хор образует живое кольцо; составляющие его берутся за руки, подняв их вверх, и ходят кругом, напевая:

Золотые ворота,
Пропустите вы меня.
А я сам пройду,
Да всех детей проведу.
Скоро день кончается,
Ворота закрываются.

К содержанию

Второй полу-хор выстраивается цепочкой; играющие держатся за руки и идут за ведущей. Она их может вести вдоль кольца, с внешней стороны хоровода, вводить внутрь кольца через «Золотые ворота» (поднятые пары рук), выходить через них снова за пределы кольца и т.д. Время от времени, когда песня доходит до слов: «Скоро день кончается, ворота закрываются», играющие опускают руки, отсекая часть проходящей через хоровод цепочки. Игроки, оказавшиеся отсеченными, встают в хоровод, увеличивая, таким образом, кольцо. После этого руки снова поднимаются, ворота открываются, а сократившаяся цепочка продолжает свое змеевидное движение. Так ходят до тех пор, пока не включат в хоровод всех игроков, в том числе и ведущую.

Заплетися, плетень

Орнаментальная игра-хоровод. Известная повсеместно. Играющие (ими могут быть как дети, так и взрослые) берут друг друга за руки, образуя неразрывную цепочку. Впереди становится ведущий – опытный плетельщик. Он ходит впереди цепочки, заплетая плетень. Имеется несколько способов заплетания. Самый простой из них: ведущий, идя по кругу и ведя за собой остальных, почти замыкает круг, проходя между предпоследним и последним игроком в цепи, «закручивая» предпоследнего игрока так, что его левая рука ложится на правое плечо, где она удерживает правую руку идущего за ним товарища. Потом ведущий, продолжая вести за собой вереницу, таким же образом обходит и «закручивает» третьего с конца игрока, потом – четвертого, пятого, шестого и так до самой головы. Образуется тугий плетень, закрученный в клубок. Теперь его надо расплести, что сделать также сложно, как и заплести: все идет в обратную сторону. Ведущий обводит второго игрока вокруг третьего, третьего вокруг четвертого, и так до конца.

Плетень заплетается под песню:

Заплетися, плетень, заплетися,
Завернися, труба золотая.
Догадайся, кума молодая.

Расплетается – на тот же мотив, но с другими словами:

Расплетися, плетень, расплетися,
Развернися, труба золотая.
Здравствуй, здравствуй, кума молодая.

Возникла игра, видимо, в связи с семицкими играми, сопровождающая обряд кумления. Но в настоящее время играется в любое время года, на любом молодежном вечере.

Пустое место

Увлекательная подвижная игра, которая бытует во всех регионах России. Отличительная ее черта – отсутствие какой-либо атрибутики. Чтобы сыграть в нее, требуется одно – желание.

Игроки, каждый сам по себе, стоят друг от друга на расстоянии 50-80 см. По считалке один игрок объявляется как бы лишним: он должен голить. Идя по наружной стороне круга, он приговаривает: «Я иду, иду, иду, да кому-то на беду. Кого стукну – убегу. Только выбрать не могу». Выбрав, он хлопает этого игрока и тут же устремляется за спины товарищей в бег. Игрок, которого он ударил, тоже должен бежать, только в противоположную сторону. Задача того и другого – скорее обежать круг и опередить соперника, не дав ему возможности занять свободное место. Отставший начинает игру сначала: «Я иду, иду, иду...»

Спортивные игры

Перетяни за черту

Команды становятся у черты двумя шеренгами, друг против друга, так, чтобы у каждого игрока был «персональный» противник. По сигналу соревнующиеся хватаются за руки и стараются перетянуть противника через черту. Переступивший черту обеими ногами считается пленником и выходит из игры. Победивший теперь может помочь

К содержанию

товарищам – обхватив за талию игрока своей команды, вместе с ним перетянуть противника.

Побеждает команда, захватившая больше пленных.

Кто останется в круге?

Встав на одну ногу и скрестив руки на груди (в народе называют это позицией петуха), участники стараются вытолкнуть плечом один другого из круга или заставить встать на обе ноги. Кто не сумеет удержаться, тот выходит из игры.

Особенно интересен финал, когда в круге оказываются два самых сильных и ловких петуха.

Тяни-толкай

Веселая подвижная игра. Соревнуются пары ребят в беге на 20-30 метров. Пары, взявшись за руки, бегут, касаясь спинами друг друга. Прибежав к финишу, возвращаются на старт. Получается, что в одну сторону играющий бежит нормально, а в другую – пятится спиной.

Волк во рву (волк и зайцы)

Очень старинная игра – отголосок охотничьих тренировок первобытного человека. В наше время это распространенная игра школьников. На площадке чертится коридор – ров, шириной до одного метра. Лучше, если ров будет иметь зигзагообразную, причудливую форму – где уже, где шире (в общем, как в природе). Во рву располагаются водящие – волки (два, три и больше: это уж как кому захочется). Все остальные играющие – зайцы, которые стараются перепрыгнуть через ров, но так, чтобы не оказаться запятнанными. Если зайца запятнали, он выбывает из игры.

Волки могут пятнать зайцев только тогда, когда находятся во рву: нарушить это правило – выбыть из игры. Зайцы ров не перебегают, а перепрыгивают. Тут волки их и хватают.

Список литературы

1. Народные праздники Зауралья / Автор–сост. А.И. Саверский. – Куртамыш: ГУП «Куртамышская типография», 2005. – 686 с.
2. Игры: энциклопедический сборник / Редкол. А.И. Лазарев и др.; Сост. В.А.Черноземцев. – Челябинск: Юж.–Урал. кн. изд-во, 1995. – 800с.
3. Хороводные и игровые песни Сибири / Сост. Ф.Ф. Болонев, М.Н. Мельников. – Новосибирск: Наука, 1985. – 321с.
4. Курганская область: сборник. – Курган: Парус-М, 1993. – 289с.

Серегина Л. В.

Основы музыкальной грамоты и музыкально-двигательная подготовка хореографов с использованием технологии личностно-ориентированного подхода

**Методическое пособие
(2 часть)**

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

Введение

В современном мире образование становится одним из важнейших факторов, обеспечивающих экономический рост, социальную потребность развития институтов гражданского общества. Уровень образованности населения, развитость образовательной инфраструктуры становятся непременным условием становления и развития общества, ведущим ресурсами которые выступают новые знание, новые технологии обучения.

Профессия хореограф требует от ее представителей высокой профессиональной компетентности и постоянного совершенствования, поэтому одним из важных моментов в сфере обучения является формирование мотивации личностно-ориентированного подхода

К содержанию

деятельности, как в процессе обучения, так и в будущей профессиональной деятельности. Процесс формирования профессиональной компетентности и мотивации личностно-ориентированного подхода деятельности начинается с первых дней обучения в нашем колледже. В настоящее время ценится фундаментальность получаемых знаний, а также умение использовать личностно-ориентированный подход на занятиях, в центре которого развитие познавательных сил и творческих способностей.

На современном этапе развития образовательной системы, чтобы быть компетентным в том или ином вопросе, необходимо всестороннее развитие личности, а этого можно добиться, используя технологию личностно-ориентированного подхода в образовательном процессе. Когда познавательная деятельность является главной, преподаватель помогает ее осуществить через совместные дискуссии, размышления, чтобы студент на практике мог решить профессиональные задачи, используя изученный материал. Они дают возможности развивать заложенные в них способности и дарования.

При разработке занятий, на котором планируется реализовывать личностный подход, выполняются следующие требования:

- проработать учебный материал в содержательном и процессуальном аспекте с позиции субъективного опыта обучаемых их уровня их развития;
- постоянно создавать по ходу учебных занятий ситуации успеха;
- привлекать личный опыт их при изучении нового материала;
- стремиться организовать по ходу занятий дискуссии для обмена опытом;
- педагог должен быть всегда доброжелательным и заинтересованным в успехе каждого обучаемого.

Мелодия

Главным средством выразительности в музыке является мелодия, так как именно в ней выражается основной замысел композитора.

Мелодия (от греческого «мелос» – песня) – одноголосное выражение музыкальной мысли. Мелодия представляет собой чередование звуков различной высоты, организованных посредством метра и ритма. В мелодии одновременно проявляются все свойства музыкального звука: громкость (метр), длительность (ритм), высота (мелодия). В зависимости от порядка чередования звуков по высоте различают восходящую, нисходящую, горизонтальную и волнообразную линии мелодии.

Задания на согласование движений с музыкой.

1. Послушав музыку, воспроизвести мелодию голосом, затем воспроизвести метр дирижерским жестом, и, наконец, осуществить одновременное воспроизведение мелодии – голосом, метра – жестами, ритма – шагами.

2. Восходящую линию мелодии обозначить подниманием рук, головы, вставанием на полупальцы; нисходящую линию – опусканием головы, рук, приседом, горизонтальную – движением головы, рук, шагом вправо и влево.

Игры на согласование движений с мелодией

1. «Эхо»

Прослушав музыку, по сигналу преподавателя то одна, то другая гимнастка (или команды) воспроизводят мелодию голосом. Затем задание можно усложнить одновременным воспроизведением мелодии – голосом, метра – дирижерским жестом, ритма – шагами. Гимнастка или команда, выполнившие задание правильно, получают жетон или очко.

2. «Рисуем мелодию»

Аkkомпаниатор исполняет музыкальный отрывок, играющие руками «рисуют» направления мелодии: восходящую – поднимаем руки, нисходящую – опусканием, горизонтальную – движением в сторону, волнообразную – изображаем волну.

Исполнившие задание правильно, получают жетоны и игра повторяется.

3. «Запретная мелодия»

К содержанию

Определяется мелодия, под которую нельзя двигаться, можно только воспроизводить её голосом. Во время звучания любой другой мелодии играющие импровизируют движения, перемещаясь в любых направлениях. Но как только зазвучит «запретная мелодия», необходимо остановиться. Играющие, допустившие ошибку, наказываются штрафными очками или выбывают из игры.

Регистр в музыке

Музыкальный звукоряд делится на регистры.

Регистр – это часть звукового объема инструмента или певческого голоса. На фортепиано различают три регистра: высокий, средний и низкий. Выразительность каждого регистра своеобразна: средний – наиболее мягкий и полнозвучный, нижние звуки кажутся мрачными, глухими, а верхние звучат светло, прозрачно, звонко. Характер музыки ощутимо зависит от регистра.

Задание на согласование движений с регистром.

1. Высокий регистр – движения кистью, средний – всей рукой, низкий – покачивания расслабленными руками.
2. Высокий регистр – ходьба на носках, средний – обычный спортивный шаг, низкий – широкий шаг (выпадами).

Игры на определение регистра и согласование с ним движений

1. «Карлик и великан»

Играющие образуют круг. С началом музыки они выполняют танцевальные движения, заданные или придуманные. На аккорд в низком регистре играющие изображают «великанов», в высоком «карликов».

2. «День и ночь»

Вдоль боковых линий зала отчерчиваются линии команд «день», «ночь». Команды выстраиваются в середине зала в две шеренги лицом друг к другу. Преподаватель дает разные задания, которые команды выполняют, стоя в шеренгах. На аккорд в низком регистре убегает команда «день», а команда «ночь» «пятнает» убегающих до границы их «домика». На аккорд в высоком регистре – наоборот. Подсчитывается количество «запятнанных» игроков и игра повторяется.

3. «Звери и птицы»

Зал делится пополам, а играющие – на команды: «зверей» и «птиц». «Звери» располагаются в одной половине зала, а «птицы» – в другой. На музыку, звучащую в высоком регистре, импровизируют игроки команды «птиц», в низком – «зверей», в среднем – обе. Игроки, допустившие ошибки, выбывают из игры. Побеждает команда, сохранившая к концу игры наибольшее число игроков.

Темп в музыке

Темп в музыке – это скорость исполнения музыкального произведения. Темпы подразделяются на три основные группы: медленные, умеренные и быстрые. Применяются, главным образом, итальянские обозначения темпов, но иногда применяются обозначения на русском языке.

Медленные темпы: Largo – очень медленно; Lento – медленно, протяжно; Adagio – медленно, мягко.

Умеренные темпы: Andante – спокойно, не спеша; Moderato – умеренно; Allegretto – оживленно.

Быстрые темпы: Allegro – скоро, оживленно; Vivace – очень скоро; Presto – очень скоро, торопливо.

Постепенное ускорение называется *accelerando*, постепенное замедление темпа – *ritardando*.

Темп музыки тесно связан с ее характером и содержанием. Грустная музыка обычно исполняется в медленном темпе, веселая – в быстром и т.д. Произвольно изменять

К содержанию

скорость музыкального произведения нельзя, так как это влечет за собой изменение его характера и содержания.

Задание на согласование движений с темпом.

1. Прослушать музыку, определить ее характер и темп и выбрать наиболее подходящий способ передвижения: ходьба (какая?), бег (какой?), прыжки.
2. Выполнить заданное упражнение, сохраняя темп после прекращения звучания музыки.
3. Менять темп заданного упражнения в соответствии с постепенным внезапным изменениями темпа.

Игры на определение темпа и согласование с ним движений

1. «Определи и покажи»

Акомпаниатор поочередно исполняет небольшие музыкальные отрывки разного темпа в произвольной последовательности. При медленном темпе играющие выполняют движения всей рукой, например, большие круги, при умеренном – средние круги, а при быстром – малые круги или другие движения. Допустив ошибку, играющие делают шаг назад или получают штрафное очко, но продолжают играть.

2. «Чья команда дружнее»

Группа делится на две команды. С началом музыки игроки одной из команд по знаку преподавателя начинают выполнять то или иное задание: хлопать, идти, прыгать и др., согласуя темп исполнения с темпом музыки, замедляясь и ускоряясь, сохраняя темп после прекращения музыки. Побеждает команда, выполнившая задание согласованнее и с меньшим количеством ошибок.

3. «Медленно – быстро»

Играющие строятся по кругу парами. Внутренний круг – команда «медленных», наружный – команда «быстрых». На медленную музыку играющие обходят друг друга в парах, на быструю – бегут по кругу парами, на умеренную – импровизируют. После паузы в музыке медленного темпа, «пятнают» «медленные» (внутренний круг), после быстрого «быстрые», чтобы не быть запятнанными, надо присесть. Побеждает команда, в которой меньше ошибок и запятнанных игроков.

Музыкальная динамика

Динамика в музыке – это различная степень силы звучания (громкости), она также может выражаться понятиями «тише – громче». Музыкальное произведение, звучащее на одной громкости, без динамических оттенков скучно и неинтересно для слушателя.

К динамичным оттенкам или нюансам в музыке относятся разная степень тихого и громкого звучания, их постепенная и внезапная смена, усиление отдельных звуков – акценты. В нотном тексте применяются следующие обозначения оттенков:

piano – p – пиано – тихо

mezzopiano – mp – меццопиано – очень тихо

pianissimo – pp – пианиссимо – очень тихо

forte – f – форте – громко

mezzoforte – mf – меццофорте – умеренно громко

fortissimo – ff – фортиссимо – очень громко

crescendo - < - крещендо – усиливая

diminuendo - > - диминуэндо – ослабляя

sforzando – sf – сфорцандо – усиление звука

legato – легато – плавно, слитно

staccato – стаккато – прерывисто

Задания на согласование движения с музыкальной динамикой

1.	На громкое	- строевой шаг	На пиано	- ходьба на носках
----	------------	----------------	----------	--------------------

К содержанию

	звучание (форте)	- широкий бег - энергичные прыжки - взмахи руками и туловищем		- мягкий бег - легкие прыжки - волны руками
2.	На крещендо	- ходьба с расширением круга - переход с шага на бег - увеличение амплитуды движения	На диминуэндо	- с уменьшением круга - с бега на шаг
3.	На акцент	- поза, резкое движение головой, руками, туловищем, прыжок, взмах, бросок предмета		
4.	На стаккато	- острый шаг - пружинный бег прыжки	На легато	- мягкий шаг - мягкий бег - повороты

Игры на согласование движений с музыкальной динамикой

1. «Тихо – громко»

Играющие стоят по кругу парами. Внутренний круг – команда «тихих», наружный – «громких». На тихую музыку играющие идут неслышно на носках, на громкую – двигаются строевым шагом (или выполняют другие задания). На остановку в музыке после тихого звучания «пятнают» игроки команды «тихих», после громкого – команда «громких». Чтобы не быть «запятнанными», надо присесть.

2. «Кот и мыши»

«Кот» (водящий) сидит на корточках или свернувшись в одном из углов зала, в соседнем углу «мышьяная нора». На тихую музыку «мыши» выходят из норы и выполняют движения под музыку, когда тихую музыку сменяет громкая, «кот» просыпается и начинает ловить «мышей», а они убегают в норку. Игра повторяется с новым «котом» из числа лучших импровизаторов. В конце определяется самый ловкий «кот», поймавший больше всех «мышей».

3. «Угадай кто»

Выбирается водящий, он закрывает глаза и поворачивается спиной к группе. По знаку преподавателя один из играющих тихонько дотрагивается до водящего и все разбегаются по залу. Под музыку водящий начинает искать «запятнавшего» его играющего, если он идет в правильном направлении – музыка звучит громче, если нет – тише. Игра повторяется с новым водящим.

4. «Замри»

С началом музыки все играющие, кроме водящего, импровизируют. На акцент игроки замирают в красивой позе. После паузы музыка продолжается, но теперь импровизирует водящий, одновременно выбирая, кто принял самую красивую позу. Выбранный становится водящим, игра повторяется.

5. «Вместе - врозь»

Играющие выстраиваются в шеренгу по росту и берутся за руки. Водящий располагается в центре зала. На слитную музыку играющие выполняют движения, не расцепляя рук, а на отрывистую – импровизируют, свободно перемещаясь по залу. Когда музыка обрывается, все должны быстро вернуться на свое место. Тот, чье место окажется занятым, становится водящим.

Музыкальная форма

К содержанию

Форма – это структура музыкального произведения, которое хоть и представляет собой нечто целое, но делится на части, периоды, предложения и фразы. Музыкальные произведения могут состоять из одной или нескольких частей. Очень распространена трехчастная форма: А-В-А, в которой I и III части одинаковы и похожи, а II – средняя – контрастна по темпу и динамике. Например, I и III части быстрые, динамичные, а II – медленная, тихая, плавная и наоборот.

Одночастный отрывок музыки называется периодом.

Период – это мелодически развернутое изложение мысли. Период делится на предложения, обычно их два, а предложения состоят из 2-4 фраз. Первая фраза заканчивается на неустойчивом звуке, как бы задает вопрос, вторая заканчивается более устойчивым звуком, как бы отвечая на вопрос. Первое предложение, хотя и заканчивается на устойчивом звуке, не создает такой окончательной завершенности, как второе. Устойчивое звучание в конце предложения называется кадансом. Каданс, завершающий первое предложение, называется половинным, второе – полным.

Нередко в музыкальном произведении помимо трех основных частей есть вступление и заключительная часть, кода или финал. Бывают музыкальные произведения несимметричной структуры, но они применяются редко и только в произвольной программе старших гимнасток.

Задания на согласование движений с музыкальной формой

1. Обозначить хлопком конец каждого предложения или фразы.
2. Смена задания на каждую новую фразу или предложение, например:
1-я фраза – хлопок; 2-я – ходьба на месте; 3-я – стоять; 4-я – ходьба вперед.
3. Каждая пара (тройка или четверка) занимающихся начинает задание с началом новой фразы или предложения.

Игры на согласование движений с музыкальной формой

1. «Кто раньше»

Команды выстраиваются в противоположных концах зала в шеренги, колонны, круги и др. 1-ю часть музыки играющие слушают стоя на месте или выполняют какое-то задание преподавателя, во 2-й части команды должны в темпе музыки поменяться местами и построиться в назначенном порядке. Далее, если звучит 1-я часть, а потом 2-я, действия команд повторяются, если этот порядок нарушается, играющие действуют в зависимости от музыки. Выигрывает команда, не допустившая ошибок в определении частей и быстрее построившаяся.

2. «Перекличка»

Играющие выстраиваются в шеренгу. С началом звучания музыкальной фразы они делают шаг вперед по очереди. Называют свой номер по порядку, имя и фамилию. Допустившие ошибку, становятся в конце шеренги.

3. «Не зевай»

Играющие выстраиваются в шеренгу или колонну. Преподаватель дает четыре задания – по одному на каждую фразу, например: 1-я фраза – хлопки, 2-я – ходьба на месте, 3-я – прыжки на двух ногах, 4-я – поворот кругом.

С началом звучания музыки занимающиеся выполняют задания, самостоятельно меняя их в соответствии с музыкой. Допустившие ошибки переходят в конец шеренги или колонны.

4. «Бездомный заяц»

На полу зала раскладываются обручи – «домики», на один меньше числа играющих. С начала звучания музыки играющие – «зайцы» импровизируют, а по окончании предложения или периода занимают один из «домиков», оставшийся без домика выбывает из игры. Один обруч убирается и игра продолжается. Побеждает игрок, занявший последний домик.

Литература

К содержанию

1. Нестерова, Н.Ф. Начинаем мы считать. Ритмическая тетрадь. 1 класс. – С.-Петербург: Композитор, 2008. – 68 с.
2. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей. Избранные труды: В 2-х томах. Том 1/ Редакторы-составители, авторы вступительной статьи и комментариев Н.С. Лейтес, И.В. Равич-Щербо. - Москва: Изд-во «Педагогика», 1985.
3. Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа / Сост. Баренбойм Л.А. - М.: Советский композитор, 1978. — 376 с.
4. Бергер, Н.А. Сначала – РИТМ. Учебно-методическое пособие. — С-Петербург: Изд-во «Композитор», 2004. — 72 с.
5. Каплунова, И., Новоскольцева, И. Этот удивительный ритм: развитие чувства ритма у детей. - С-Петербург: Изд-во «Композитор», 2005. – 74 с.
6. Франио, Г.С., Лифиц, И.В. Методическое пособие по ритмике для первого класса музыкальной школы. — М.: «Советский композитор», 1987. – 62 с.
7. Осовицкая, З.Е., Казаринова, А.С. Музыкальная литература. Учебник для детских музыкальных школ. – М.: Изд-во «Музыка», 2001. – с. 96
8. Гильченко, Н.Г. Слушаем музыку вместе. Учебное пособие по слушанию музыки. Младшие классы ДМШ (ДШИ). - С-Петербург; Изд-во «Композитор», 2013. – 184 с.
9. Чернобай, В.Н. Использование музыки при проведении занятия по физическому воспитанию студентов: Методические указания. – Алма – Ата: Изд-во КПИ, 1986. – 196 с.

Раздел 5. Художественное творчество

Григорук С.Н.

Изображение сюжетной композиции «Кубанская ярмарка», используя приёмы Городецкой росписи: учебное пособие

[К следующей разработке](#)

[К предыдущей разработке](#)

В настоящее время значительно возрос интерес молодого поколения Кубани к истории традиционной культуры края. Казачество всегда отличало стремление к сохранению самобытной традиционной системы духовных и религиозных (православных) ценностей, исторической памяти, образа жизни, складывавшихся столетиями в особых условиях жизнедеятельности. Так, во всех сферах деятельности кубанских казаков прослеживается быт, традиции и культура казачества.

На примере ярмарки можно продемонстрировать все богатство материальной культуры, традиций и обычаев казаков. Ярмарки были не только средоточием торговли, но и в определенном смысле зрелищными мероприятиями, куда приходили не только покупать, но и развлечься. Особенность кубанской ярмарки заключается в следующем: внимание уделялось прежде всего на ярмарочные предметы торга, которые выращены и произведены на Кубани.

Другая особенность выражается в том, что ярмарки устраивались в дни религиозных праздников. Это объясняется тем, что переселившиеся на Кубань черноморские и донские казаки были носителями культуры, основанной на традициях русской православной церкви. Такие ярмарки были самые значимые и устраивались в Екатеринодаре – главном городе Кубани. Данные факты можно выразить через архитектуру рассматриваемого города (приложение1).

На ярмарки, так как это праздник, люди одевались соответственно по-праздничному. Казаки в красных, синих, зеленых бешметах, чекменях или черкесках, черных блестящих сапогах; казачки, одетые в сарафаны или объемные юбки с пышной

К содержанию

оборкой, вышитые рубахи и в другие дополнения к одежде, – выглядели очень эффектно, демонстрируя красоту кубанского костюма, который является неотъемлемой частью культурного пространства и выразительным элементом предметной среды Кубани.

Отразить праздничность и пышность кубанской ярмарки можно, используя приемы сюжетной городецкой росписи. Особенности росписи яркость, сочность и лаконичность характерны и для кубанского региона.

Городецкая роспись по дереву получила свое развитие в середине XIX века в окрестностях Городца Нижегородской области. Она выполнялась на прядильных донцах. Вначале они украшались резьбой. Затем резьбу сменила инкрустация, а потом необходимость увеличить производство прядильных донец привела к упрощению техники, в качестве которой стала использоваться кистевая роспись. С развитием росписи народные мастера создали оригинальную живописную систему, нашли неповторимые образы и разработали богатейший арсенал приемов живописной проработки деталей сюжета и элементов орнамента. Это выражалось не только в технологии и особенностях техники исполнения, но и в определенных требованиях к композиции – строгое соблюдение уравновешенности, как в распределении мотивов, так и в цветовых пятнах.

Специфика изображения кубанской ярмарки заключается в стилизации кубанских образов по мотивам городецкой росписи. Приемы сюжетной городецкой росписи дают возможность изобразить кубанскую ярмарку с самой выразительной стороны. Располагая особенностями композиции городецкой росписи, можно своеобразно разместить элементы и детали данного сюжета, придав им особую значимость. Таким образом, православная церковь в центре второго плана указывает на принадлежность казаков к православной культуре. А на первом плане красуются люди в кубанских костюмах: доброжелательные торговцы с разнообразием товаров и беззаботные покупатели. Вся композиция опоясывается цветочным орнаментом, состоящим из кубанских растений, что также подчеркивает своеобразие кубанского региона.

Следовательно, через изображение ярмарки, используя мотивы сюжетной городецкой росписи, возможно передать атмосферу кубанского быта и продемонстрировать богатство материальной культуры.

Особенности сюжетной композиции городецкой росписи

Сам вид композиции предполагает, что выполняться роспись будет на крупных по размеру изделиях: декоративных панно, сундучках и крупных шкатулках, разделочных досках и блюдах.

Декоративные панно имеют, как правило, вытянутую по горизонтали прямоугольную форму. Оно может состоять из трех отдельных досок. В них сохраняются те традиционные приемы организации пространства, которые были выбраны художниками Городца еще в конце XIX в. Горизонтальные панно, как и вертикальные, художники нередко делят на части. Герой или группа главных героев сюжетной композиции, как правило, располагаются в центре горизонтальной росписи или в верхней части вертикальной. Они выделяются цветом, размером, тоном, ритмом.

В качестве разделяющего мотива могут использоваться изображения колонн и штор. Таким образом, художники изображают на декоративных панно несколько комнат, а центральная тема связана по смыслу с сюжетами, показанными на боковинах. Встречаются росписи, где панно разделено на две части. Тогда появляются два смысловых центра, неразрывно связанных друг с другом, свой центр имеется в каждой части, и он строится по общим законам.

Лица людей в городецкой росписи всегда обращены к зрителю. Очень редко встречаются изображения, развернутые в три четверти. Таким образом, зритель или хозяин изделия видят в герое самого себя или кого-то из своих ближайших друзей и товарищей, а в окружающем их антураже – тот мир, в котором хотелось бы жить и ему.

Панно, изображающие уличные сцены, иногда делятся на части. В центре при этом будет дан главный сюжет, иногда он может показывать внутреннее убранство богатого

К содержанию

дома. Но чаще сцены гуляния, выездов и свиданий современные мастера не делят на части. На панно воспроизводятся целые улицы с домами, заборами, церквями, растительными мотивами в виде деревьев. Под ногами у главных героев нередко пишатся животные – собаки, кошки, петушки, цыплята. При таком построении сюжета главные герои изображаются на переднем плане, более крупно, чем второстепенные, нередко их выделяют цветом. Несмотря на сложность сюжетов, художники обязательно включают в роспись цветы, даже если показан зимний пейзаж.

Цветочный орнамент, используемый для обрамления сюжетной композиции или разделения ярусов, обычно представлен в виде «цветочной полосы». Она может представлять повторяющуюся ленточную композицию из цветков одинакового размера, разделенных парами листьев. Либо ленточную композицию, в которой чередуются цветки одного размера, но разные по цвету; цветки одного размера, но разные по рисунку; цветки разные по рисунку, цвету и размеру.

Также в сюжетных композициях используются такие виды цветочного орнамента как «букет» и «гирлянда». В их построении сохраняется симметрия: в центре пишется один или два крупных цветка, если это гирлянда, в букете возможно три, и расходящиеся в стороны более мелкие цветы с листьями, в гирлянде только в две противоположные стороны.

Технология городецкой росписи

Для технологического процесса необходимы определенные инструменты и материалы:

Кисти. Для росписи используются беличьи, хорьковые, колонковые кисти

№ 1 – 8, в зависимости от размера изделия. Для покрытия лаком и грунтовки применяют мягкие плоские кисти.

Краски. В технологическом процессе городецкой росписи используют масляные, temperные на казеиново-масляной основе и гуашевые краски.

Грунты. Они зависят от того какими красками выполняется роспись. Это может быть клеевой грунт (состоящим из смеси сухого столярного клея, воды, мела и фенола), специальные грунты для дерева, которые можно приобрести в магазине, или грунт, приготовленный из картофельного крахмала.

Лаки. Для покрытия лаком изделий с городецкой росписью используют масляные лаки ПФ-283 и другие марки прозрачных масляных лаков, а также нитроцеллюлозный матовый лак НЦ-243.

Технологическая последовательность выполнения городецкой росписи:

1. При росписи **казеиново-масляными красками** основу готовят следующим образом: деревянную основу - «белье» шлифуют шкурками с различным зерном, для того чтобы загладить неровности. Подготовленное таким образом изделие покрывают порозаполнителем (шпатлевка, сделанная из 20 г сухого столярного и рыбьего клея, залитого 180 мл холодной дистиллированной воды, сваренного на водяной бане). Теплый клей наносят плоской кистью в два слоя, с промежуточной сушкой при комнатной температуре в течение 2 часов. После полной просушки поверхность шлифуют мелкой шкуркой, чтобы снять ворсинки дерева, поднявшиеся после покрытия порозаполнителем. Последующая грунтовка производится клеевым грунтом (состоящим из смеси сухого столярного клея, воды, мела и фенола). Столярные и токарные изделия, в зависимости от качества их поверхности, грунтуют щетинным флейцем от одного до трех раз с промежуточной и окончательной сушкой при температуре 18 – 23 °С в течение 2 часов.

Чтобы придать фону какой-то оттенок, в грунтовку добавляют краску необходимого цвета или сухой пигмент. Все хорошо перемешивают и тогда покрывают основу грунтом.

Роспись производят казеиново-масляными красками. Продолжительность высыхания таких красок 2 часа при температуре 18 – 20 °С. Нужно учитывать, что при

К содержанию

высыхании краски немного светлеют, но покрытие лаком вновь восстанавливает их первоначальный цвет.

Высохшую роспись покрывают олифой, но так как она долго сохнет, то в современном производстве ее заменяют масляными и нитроцеллюлозными лаками. Лаки дают высококачественное покрытие и предохраняют роспись от повреждений как механических, так и химических.

2. При выполнении росписи **масляными красками** основу следует также подготовить под роспись. Небольшие дефекты заделывают шпатлевкой. Лучше всего применять безусадочную, водорастворимую, быстросохнущую шпатлевку НКШ, используемую в мебельной промышленности. Можно использовать импортные шпатлевки, имитирующие по цвету различные породы деревьев. Они также разводятся на воде и высыхают в течение двух часов. Ее наносят в два слоя с промежуточной сушкой в течение 2-3 часов при комнатной температуре.

Прошпаклеванную и просушенную поверхность тщательно шлифуют шкуркой, чтобы убрать излишки шпатлевки и выровнять поверхность изделия.

Подготовленное таким образом изделие грунтуют. Для этого применяют грунтовку ПМ-1, ею покрывают изделие дважды с сушкой каждого слоя при температуре 18-20 °С в течение часа. Грунтовку ПФ-046 наносят в один слой, и высыхает она за 10 часов при той же температуре. Можно грунтовать изделие олифой, которая высыхает за 48 часов. Затем изделие вновь шлифуют мелкой шкуркой, чтобы убрать поднявшийся деревянный ворс.

Для окраски фона используют масляные краски, разведенные до малярной консистенции.

Подготовленную основу расписывают масляными красками фабричного производства. Для разбавления красок применяют очищенный скипидар. Для того чтобы масляная краска быстрее высыхала, при росписи необходимо смешивать скипидар с небольшим количеством лака ПФ-283.

Роспись, выполненную масляными красками, можно не покрывать лаком. Однако для создания более высококачественного покрытия мы рекомендуем покрывать изделие одним или двумя слоями масляного лака ПФ-283. Роспись, выполненную масляными красками, нельзя покрывать нитролаками, так как в этом случае масляная краска может вспучиться и испортить роспись.

3. В учебных заведениях лучше всего выполнять роспись **гуашевыми красками**, потому что они наиболее доступны для учащихся. Подготавливаемую под роспись основу следует отшлифовать, а если в ней имеются сколы или выбоины, их следует заделать шпаклевкой. Затем изделие грунтуют. В качестве грунта можно использовать жидко разведенный клей ПВА или грунт, полученный из картофельного крахмала. Его наносят в два-три слоя. После каждого слоя деревянной основе дают, как следует, просохнуть и обязательно шлифуют мелкой шкуркой. Если под роспись используется основа из прессованных опилок, то в качестве грунта применяется вододисперсионная краска. Она наносится на поверхность в два слоя с промежуточным высыханием и шлифовкой шкуркой.

Если под роспись необходим цветной фон, то в грунтовку из вододисперсионной краски добавляют гуашь нужного цвета. В этом случае не следует грунтовать деревянную основу грунтовкой из крахмала или клеем ПВА.

Выполняя роспись гуашевыми красками, необходимо учитывать, что после высыхания они становятся белесыми. Каждому слою краски необходимо давать хорошо просохнуть, прежде чем наносить следующий слой. Для того, чтобы последующие слои после высыхания не подымали предыдущие, рекомендуется в краску добавлять небольшое количество клея ПВА.

Хорошо просушенное изделие покрывают масляным или нитролаком. Масляный лак ПФ-283 или другие марки масляного лака можно наносить тампонами, кистью или краскораспылителем. Нитролаки лучше всего наносить краскораспылителем, так как в

К содержанию

этом случае покрытие будет более ровным. Лаки наносят в два-три слоя с полной просушкой между слоями. В этом случае образуется качественная пленка, которая защищает роспись от физических и химических повреждений.

Выполнение панно «кубанская ярмарка» по мотивам сюжетной городецкой росписи

На основе изученного теоретического и иллюстративного материала практическая часть включает в себя выполнение зарисовок необходимых вариантов комплексов кубанских костюмов (приложение 2).

Далее собранные кубанские образы стилизуются под городецкую роспись (приложение 3).

Используя стилизованные элементы и образы составляются варианты разных композиций сюжета, то есть ведется поиск композиционного решения кубанской ярмарки (приложение 4).

Определившись с вариантом композиции сюжета, разрабатывается эскиз панно. Эскиз выполняется в различных цветовых решениях, для того чтобы выбрать наиболее удачную цветовую гамму и продумать динамику элементов композиции (приложение 5).

Выбрав наиболее удачный вариант цветового решения, непосредственно приступаем к выполнению работы. Заготовка изделия предварительно грунтуется, окрашивая фон в необходимый цвет (приложение 6).

Роспись начинается с прокладки основных цветовых пятен. Крупной кистью намечаются элементы сюжетной композиции. Данный этап называется «подмалевок» (приложение 7).

После чего на подмалевок тонкой кистью более темной краской наносится плавной линией контур, уточняющий форму деталей сюжета – «теневка» (приложение 8).

Для создания объемности и выразительности производится «оживка», то есть белой краской по основному цвету наносятся мелкие штрихи, объединяющие рисунок в одно целое (приложение 9).

На завершающем этапе росписи выполняется рамка чтобы придать композиции законченный вид и удерживать все элементы в едином пространстве заданной формы панно.

Готовое изделие покрывают масляным лаком в два-три слоя с промежуточной сушкой (приложение 10).

Приложение 1

Екатерининская церковь в XIX веке

[К содержанию](#)



Приложение 2

Варианты комплексов кубанского костюма





Приложение 3

Стилизация кубанских образов по мотивам городецкой росписи



[К содержанию](#)



Приложение 4

Поиски композиционного решения





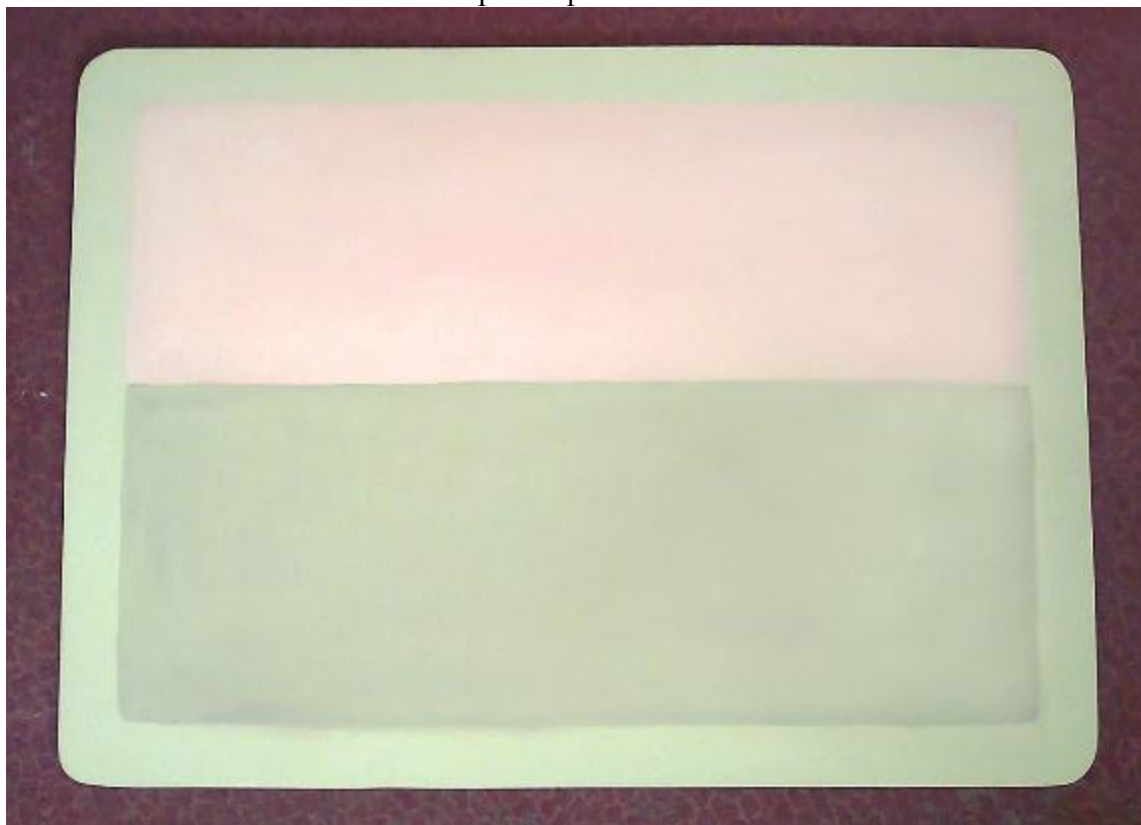
Приложение 5

Разработка эскиза панно в цвете



Приложение 6

Окраска фона панно



Приложение 7

Подмалевок



Приложение 8

Тенька



Приложение 9

Оживка



Приложение 10

Панно «Кубанская ярмарка»



Список литературы

1. Бабенко, А. А., Леуцкий В. П. Традиционный мужской костюм кубанских казаков. [Текст] / А. А. Бабенко, В. П. Леуцкий – Краснодар, 2007. – 75 с.
2. Барадулин В. А. Художественная обработка дерева. [Текст] / В. А. Барадулин – М.: Легпромбытиздат, 2001. – 264 с.
3. Бондарь В.В. Город Екатеринодар в пространстве и времени: Опыт исторической урбанистики. [Текст]: Монографический сборник. / В. В. Бондарь – Краснодар. Издатель Игорь Платонов, 2006. – 128 с.
4. Величко Н. К. Русская роспись: техника приемы изделия. [Текст]: Энциклопедия. / Н. К. Величко – М.: АСТ-ПРЕЕС КНИГА, 2011. – 224 с.: ил. – (Золотая библиотека увлечений).
5. Воронов В. С. Крестьянское искусство. [Текст] / В. С. Воронов – М., 2003.
6. Гангур Н. А. Материальная культура кубанского казачества: [в 2 т.] [Текст] / Н. А. Гангур; ред. Б. А. Трехбратов, В. И. Лях. – Краснодар: 2009. – 272 с.: ил.
7. Город Екатеринодар в 40-х годах прошлого столетия (рукопись «Плач Василия при реке Кубани») [Текст] / Известия ОЛИКО. Екатеринодар, 1909. Выпуск 4.
8. Жегалова С. К. Русская народная живопись. [Текст] / С. К. Жегалова – М.: «Просвещение», 1974. – 191 с.
9. Касьянов В.В. История Кубани. [Текст]: учеб. пособие под общ. ред. проф. / В. В. Касьянова – Краснодар: Периодика Кубани, 2012. – 352 с.
10. Коновалов А.Е. Городецкая роспись: Рассказы о народном искусстве. [Текст] / А. Е. Коновалов – Горький, 1988.
11. Ратушняк В. Н. История Кубани с древнейших времен до конца XIX в. [Текст]: Учебник для учащихся старших классов общеобразовательных учреждений и студентов средних специальных учебных заведений. / В.Н. Ратушняк – Краснодар: Образовательный издательско-полиграфический центр «Перспективы образования», 2000. – 232 с.

К содержанию

12. Соколова М. С. Художественная роспись по дереву: Технология народных художественных промыслов. [Текст] / М. С. Соколова – М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2002. – 304 с., 16 с. ил. : ил.
13. Сметанюк А., Петрыкина М. Храмы Екатеринодара [Текст]: путеводитель / А. Сметанюк, М. Петрыкина: под общ. ред. А. Касатикова, К. Капранова. – 2-е изд., испр. и доп. – Краснодар: ЭДВИ, 2006. –104 с.: фот.
14. Трехбратов Б. А. История Кубани [Текст]: учеб. пособие. / Б. А. Трехбратов – Краснодар: Кубанское книжное издательство, 2005. – 440 с.
15. Шахова Г. С. Улицы Краснодара рассказывают. В Карасунском куте. [Текст] / Г. С. Шахова – Краснодар: Краснодарский издательско-полиграфический комплекс. 2007. – 196 с. Ил.
16. Ярошенко И. В. Традиционный бытовой костюм кубанских казаков XIX – начала XX века. [Текст]: научное издание. / И. В. Ярошенко – Краснодар: ОИПЦ «Перспективы образования», 2011. – 156 с.

Ресурсы-интернет

17. Багаева Е. М. Состояние торговли на Кубани в первые пореформенные десятилетия в 60-е - 70-х годы XIX века. [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=5543. – Загл. с экрана.
18. Гаевская Н. В., Иорданский А. Л. Городецкая роспись. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://megabook.ru/article>. – Загл. с экрана.
19. Городецкая роспись. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.ebftour.ru/articles.htm?id=8540>. – Загл. с экрана.
20. Екатерининская площадь в 19 веке. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://kubansobor.ru/about/history/ekaterina-square/>. – Загл. с экрана.
21. Шипенчик А. С. Роспись по дереву. Городец. [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://ext.spb.ru/2011-03-29-09-03-14/111-history/1638-l-r.html#_ftn1. – Загл. с экрана.

Минько С.В.

Фонд оценочных средств для проведения текущего контроля и промежуточной аттестации по учебной дисциплине ОД.02.08. «Пластическая анатомия» общеобразовательного цикла основной профессиональной образовательной программы по специальности:

54.02.02 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы»

[К содержанию](#)

[К предыдущей разработке](#)

I. ПАСПОРТ ФОНДА ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ

1.1. Область применения фонда оценочных средств ОД.02.08. «Пластическая анатомия»

Фонд оценочных средств предназначен для оценки результатов освоения общеобразовательной дисциплины

1.2. Сводные данные об объектах оценивания, показателях оценки, типах заданий, формах аттестации.

Таблица 1

Результаты освоения (объекты оценивания)	Основные показатели оценки результата и их критерии	Тип задания	№ задан ия	Форма аттестации (в соответствии с учебным планом)
---	--	------------------------	---------------------------	---

К содержанию

<p>ОК 1. Понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес.</p>	<p>- активность, инициативность в процессе освоения профессиональной деятельности;</p> <p>-</p>	<p><i>Тестирование</i> <i>Вопросы</i></p>	<p>№1 №2 №4</p>	<p>Текущий контроль: <i>Входной контроль</i> внеаудиторная самостоятельная работа</p>
<p>ОК 4. Осуществлять поиск и использование информации, необходимой для эффективного выполнения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.</p>	<p>аргументированность и полнота объяснения сущности и социальной значимости будущей профессии;</p> <p>- отбор и использование информации для эффективного выполнения профессиональных задач,</p>	<p><i>Глоссарий</i> <i>Кроссворд</i> <i>Вопросы</i></p>	<p>№6 №7 №9</p>	<p>внеаудиторная самостоятельная работа, оперативный контроль внеаудиторная самостоятельная работа, оперативный контроль внеаудиторная самостоятельная работа</p>
<p>ОК 8. Самостоятельно определять задачи профессионального и личностного развития, заниматься самообразованием, осознанно планировать повышение квалификации.</p>	<p>выполнения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.</p> <p>- планирование обучающимся повышения личностного и квалификационного уровня</p>	<p><i>Глоссарий</i> <i>Вопросы</i> <i>Вопросы</i> <i>Вопросы</i> <i>Вопросы</i> <i>Вопросы</i> <i>Вопросы</i> <i>Вопросы</i> <i>Вопросы</i> <i>Вопросы</i></p>	<p>№10 №12 №14 №16 №20 №22 №26 №30 №33</p>	<p>внеаудиторная самостоятельная работа <i>Контроль по выполнению самостоятельных работ</i> внеаудиторная самостоятельная работа <i>Контроль по выполнению самостоятельных работ</i> внеаудиторная самостоятельная работа внеаудиторная самостоятельная работа <i>Контроль по выполнению самостоятельных работ</i> внеаудиторная самостоятельная работа внеаудиторная самостоятельная работа</p>
<p>ОК 12. Использовать умения и знания профильных дисциплин федерального компонента среднего (полного) общего образования в профессиональной деятельности.</p>	<p>- связь умений и знаний пластической анатомии с рисунком, живописью.</p>	<p><i>Вопросы</i></p>	<p>№33</p>	<p>внеаудиторная самостоятельная работа <i>Контроль по выполнению самостоятельных работ</i> внеаудиторная самостоятельная работа внеаудиторная самостоятельная работа</p>
<p>ПК 1.3. Собирать, анализировать и систематизировать подготовительный материал при проектировании изделий декоративно-прикладного</p>	<p>- анализирует информацию специального (профессионально значимого) содержания, получаемой из</p>			<p>Промежуточный контроль: <i>дифференцированный</i></p>

К содержанию

<p>искусства. <u>усвоенные знания:</u> - строение скелета птиц, животных, человека; - мышечное строение птиц, животных, человека; - изменение пластической формы фигур птиц, животных и человека в зависимости от положения и движения.</p>	<p>СМИ, ресурсов Интернета, специальной и научно-популярной литературы. - Имеет знания о скелете и мышечном покрове тела человека, животных и птиц в целом и отдельных его частей, что необходимо для грамотного изображения фигур в рисунке и живописи. Имеет представление об элементах статики и динамики тела человека, об изменениях пластической формы фигур животных и птиц в зависимости от положения и движения.</p>			<p>зачёт</p>
<p>ОК 2. Организовывать собственную деятельность, выбирать типовые методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество. ПК 1.1. Изображать человека и окружающую предметно-пространственную среду средствами</p>	<p>- правильный выбор способов решения профессиональных задач; - рациональная организация собственной деятельности во время выполнения самостоятельной и практической работы - Грамотное выполнение всех практических и</p>	<p><i>Практические работы №№ 1-18</i></p>	<p><i>№3 №5 № 8 № 11 № 13 № 15 № 17 № 19 № 21 №23 № 25 № 27 № 29 № 31 №34 №36</i></p>	<p><i>Контроль по выполнению практических работ</i></p>

К содержанию

академического рисунка и живописи. ПК 1.5. Выполнять эскизы и проекты с использованием различных графических средств и приемов. освоенные умения: - применять теоретические знания в практической учебно-познавательной деятельности при выполнении учебных заданий по дисциплинам общеобразовательного и специального циклов; - методически верно строить фигуры птиц, животных и человека	самостоятельных работ. - грамотное изображение фигур человека, животных и птиц в рисунке и живописи. - Грамотное выполнение всех практических и самостоятельных работ. - грамотное изображение фигур человека, животных и птиц в рисунке и живописи.	<i>Наброски, рисунки</i>	<i>№18 № 24 №28 №35 №37</i>	внеаудиторная самостоятельная работа <i>Контроль по выполнению самостоятельных работ</i> Промежуточный контроль: <i>дифференцированный зачёт</i>
---	---	--------------------------	---	--

2. ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ

2.1. ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПРОВЕДЕНИЯ ТЕКУЩЕГО КОНТРОЛЯ

ТЕМА. ВВЕДЕНИЕ

Задание №1

ТЕСТ

Вариант 1

Часть А

К каждому заданию части А дано несколько ответов, из которых только один верный.

1. В состав плечевого пояса входят кости:

А – плечо

Б – предплечье

В – лопатки

Г - голень

2. Кость это – ткань

А – эпителиальная

Б – нервная ткань

В – соединительная

Г – поперечнополосатая мышечная

3. К трубчатым костям относятся:

А – лопатки

Б – плечевая

В – грудина

Г – тазовые

4. Неподвижно соединены:

А – кости верхней конечности

Б – позвонки грудного отдела позвоночника

К содержанию

- В – кости черепа
Г – кости нижней конечности
5. Кости черепа, лопатки, тазовые кости относятся к костям
А – плоским
Б – длинным трубчатым
В – коротким трубчатым
Г – губчатым
6. В состав стопы не входят:
А – плюсна
Б – запястье
В – предплюсна
Г – фаланги пальцев
7. В состав голени входят кости:
А – большая берцовая
Б – бедренная
В – плечевая
Г – лучевая
8. К мозговому отделу черепа не относятся кости:
А – височные
Б – затылочная
В – скуловые
Г – теменные
9. В связи с прямохождением у человека появилась:
А – пятипалая конечность
Б – мозговой отдел черепа стал больше лицевого
В – большой палец на руке противопоставлен остальным
Г – сводчатая стопа
10. Что не является причиной нарушения осанки
А – не тренированность мышц
Б – нерациональное питание
В – переутомление
Г – несоответствующая росту мебель

Часть В

Выберите три верных ответа.

- К грудной клетке относятся:
А – ключицы
Б – 12 грудных позвонков
В – 12 пар ребер
Г – плечевая кость
Д – лопатки
Е – грудина

Вариант 2

Часть А

Выберите один верный, по вашему мнению, ответ.

1. Хрящ это – ткань
А – эпителиальная
Б – нервная ткань
В – соединительная
Г – поперечнополосатая мышечная
2. Полуподвижно соединены
А – кости верхней конечности

К содержанию

- Б – позвонки грудного отдела позвоночника
В – кости черепа
Г – кости нижней конечности
3. Кости пясти и фаланги пальцев относятся к костям
А – плоским
Б - длинным трубчатым
В – коротким трубчатым
Г – губчатым
4. В состав кисти не входят:
А – плюсна
Б – запястье
В – пясть
Г – фаланги пальцев
5. Рост костей в толщину происходит за счёт:
А – хряща
Б – красного костного мозга
В – жёлтого костного мозга
Г – надкостницы
6. К лицевому отделу черепа относятся кости:
А - височные
Б – затылочная
В – скуловые
Г – теменные
7. В связи с трудовой деятельностью у человека появилась:
А – чашеобразный таз
Б – S – образный позвоночник
В – большой палец на руке противопоставлен остальным
Г – сводчатая стопа
8. В состав предплечья входят кости:
А – большая берцовая
Б – бедренная
В – плечевая
Г – лучевая
9. К мимическим мышцам относятся:
А – лобная
Б – круговая мышца рта
В – затылочная
Г - височная
10. Бицепс – это мышца:
А – плеча
Б – предплечья
В – голени
Г – бедра

Часть В

Выберите три верных ответа.

- К скелету свободной верхней конечности относятся:
А – ключицы
Б – лучевая кость
В – плюсна
Г – плечевая кость
Д – лопатки
Е – запястье

К содержанию

Таблица. Правильные ответы.

Вопрос Часть А	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Часть В
1 вар.	В	В	Б	В	А	Б	А	В	Г	Г	БВЕ
2 вар.	В	Б	В	А	Г	В	В	Г	Б	А	БВЕ

Задание №2

Вопросы для самопроверки

1. Какие учёные и художники внесли большой вклад в изучение анатомии человека и животных?
2. Каково значение пластической анатомии?
3. Каковы особенности внешних форм человеческого тела?
4. Что изучает пластическая анатомия?

ТЕМА. СКЕЛЕТ ЧЕЛОВЕКА

Задание №3

Практическая работа №1

Выполнение рисунка скелета человека

Цель работы: Выявление особенностей строения скелета человека с выполнением анатомического рисунка в формате А3.

Оборудование: Карандаш, альбом, скелет человека, кости скелета человека.

Таблица Скелет человека.

Ход работы.

1. Познакомьтесь с таблицами по анатомии человека, раздаточным материалом: таблица Строение костей скелета человека.
2. Выявите особенности строения скелета человека.
3. Перечислите названия основных отделов.
4. Сделайте в альбоме краткосрочный рисунок скелета человека.
5. Обозначьте на рисунке основные отделы скелета.

Задание №4

Самостоятельная работа

1. Составьте глоссарий по теме «Скелет человека».

ТЕМА. СТРОЕНИЕ ЧЕРЕПА ЧЕЛОВЕКА

Задание №5

Практическая работа №2

Рисование черепа

Цель работы: Выявление особенностей строения скелета черепа человека с выполнением анатомического рисунка в формате А3.

Оборудование: Карандаш, альбом, скелет человека, кости скелета человека, таблица Скелет человека.

Ход работы.

1. Познакомьтесь с таблицей Скелет черепа человека, Рассмотрите макет черепа человека.
2. Выявите особенности строения черепа человека.
3. Перечислите названия основных отделов.
4. Найдите соответствующие кости мозгового и лицевого отдела.
5. Выявите особенности соединения костей.
6. Сделайте в альбоме рисунок черепа человека.
7. Обозначьте на рисунке основные кости черепа.

Задание №6

К содержанию

Самостоятельная работа

1. Составьте кроссворд по теме «Строение черепа человека».

Задание №7

Вопросы для самопроверки

1. Какие кости черепа входят в мозговой отдел?
2. Какие кости черепа входят в лицевой отдел?
3. Как соединяются кости мозгового отдела?
4. Какие соединения костей имеются в лицевом отделе?
5. С какими костями черепа соединяется нижняя челюсть?
6. Какая кость имеет подковообразную форму?
7. Какая кость находится между лобной, височной и верхнечелюстной костями и создаёт характерные очертания лица?
8. Какие кости соединяет венечный шов?
9. Какие кости соединяет лямбдовидный шов?

ТЕМА. МЫШЦЫ ГОЛОВЫ И ШЕИ

Задание №8

Практическая работа №3

Выполнение анатомического рисунка мышц головы и шеи

Цель работы: Выявление особенностей расположения и строения мышц головы и шеи человека с выполнением анатомического рисунка в формате А3.

Оборудование: Карандаш, альбом, скелет человека, атлас по пластической анатомии человека, таблица Мышцы человека.

Ход работы.

1. Познакомьтесь с таблицей Мышцы человека, Рассмотрите мышцы головы и шеи человека.
2. Выявите особенности расположения и прикрепления к черепу мимических мышц человека.
3. Перечислите названия основных мышц черепа и шеи.
4. Найдите грудинноключичнососцевидную мышцу, какие кости соединяет. Места прикрепления мышцы к соответствующим костям.
5. Сделайте рисунок в альбоме мышц головы и шеи человека.
6. Обозначьте на рисунке основные мышцы головы и шеи.

Задание №9

Самостоятельная работа

1. Составьте глоссарий по теме.

Задание №10

Вопросы для самопроверки

1. Какая мышца начинается от надбровной дуги и двигает сухожильный покров черепа?
2. Какая мышца участвует в закрывании век?
3. Какая мышца закрывает и оттопыривает губы?
4. Какая мышца тянет угол рта наружу?
5. Как называются мышцы, которая с большой силой закрывают рот?

ТЕМА. СКЕЛЕТ ПЛЕЧЕВОГО ПОЯСА И ВЕРХНИХ КОНЕЧНОСТЕЙ

Задание №11

Практическая работа №4

Выполнение анатомического рисунка скелета плечевого пояса и верхних конечностей

К содержанию

Цель работы: Выявление особенностей строения и соединения костей плечевого пояса и верхних конечностей человека с выполнением анатомического рисунка в формате А3.

Оборудование: Карандаш, альбом, скелет человека, атлас по пластической анатомии человека, Скелет человека.

Ход работы.

1. Познакомьтесь с таблицей Скелет человека. Рассмотрите кости плечевого пояса и верхних конечностей человека.
2. Выявите особенности расположения и соединения костей.
3. Перечислите названия костей плечевого пояса.
4. Перечислите кости верхней конечности.
5. Найдите лучевую кость, её расположение.
6. Сделайте рисунок плечевого пояса и верхних конечностей человека в альбоме.
7. Обозначьте на рисунке кости плечевого пояса и верхних конечностей человека.

Задание №12

Вопросы для самопроверки

1. При помощи каких костей рука прикрепляется к туловищу?
2. Какими костями образован плечевой сустав?
3. Какими костями образован локтевой сустав?
4. Какие кости входят в состав запястья?
5. Какие особенности строения имеет лопатка?
6. Какие особенности строения имеет ключица?
7. Каковы особенности расположения лучевой кости?

ТЕМА. МЫШЦЫ ПЛЕЧЕВОГО ПОЯСА И ВЕРХНИХ КОНЕЧНОСТЕЙ

Задание №13

Практическая работа №5

Выполнение анатомического рисунка мышц плечевого пояса и руки

Цель работы: Выявление особенностей расположения и строения мышц плечевого пояса и руки человека с выполнением анатомического рисунка в формате А3.

Оборудование: Карандаш, альбом, скелет человека, атлас по пластической анатомии человека, таблица Мышцы человека.

Ход работы.

1. Познакомьтесь с таблицей Мышцы человека. Рассмотрите мышцы плечевого пояса и руки.
2. Выявите особенности расположения и прикрепления мышц.
3. Перечислите названия основных мышц плечевого пояса и руки.
4. Найдите дельтовидную мышцу, какие кости соединяет? Укажите места прикрепления мышцы к соответствующим костям.
5. Сделайте рисунок в альбоме мышц плечевого пояса и руки.
6. Обозначьте на рисунке основные мышцы плечевого пояса и руки.

Задание №14

Вопросы для самопроверки

1. Какая мышца лежит на передней поверхности плечевой кости?
2. Какая мышца выполняет функцию сгибания предплечья?
3. Какая мышца проходит на задней поверхности плечевой кости?
4. Как называется мышца разгибающая предплечье?
5. Как называется мышца, имеющая форму треугольника?
6. К каким костям прикрепляется дельтовидная мышца?
7. К каким костям прикрепляется бицепс?

ТЕМА. ПОЗВОНОЧНЫЙ СТОЛБ И ГРУДНАЯ КЛЕТКА

Задание №15

Практическая работа №6

Выполнение анатомического рисунка позвоночника и грудной клетки

Цель работы: Выявление особенностей строения позвоночника и грудной клетки человека с выполнением анатомического рисунка в формате А3.

Оборудование: Карандаш, альбом, скелет человека, атлас по пластической анатомии человека, таблица Скелет человека.

Ход работы.

1. Познакомьтесь с таблицей Скелет человека. Рассмотрите особенности строения позвоночника. Найдите изгибы.
2. Выявите особенности строения позвонков разных отделов позвоночника.
3. Рассмотрите отростки позвонков, их расположение.
4. Найдите атлант и эпистрофей.
5. Рассмотрите грудную клетку, особенности формы и строения.
6. Сделайте рисунок в альбоме позвоночника (фас, профиль) и грудной клетки (фас).
7. Обозначьте на рисунке отделы позвоночника и кости грудной клетки.

Задание №16

Вопросы для самопроверки

1. Каковы особенности строения позвоночника?
2. Как соединяются позвонки?
3. Какие отделы позвоночника обладают большей подвижностью?
4. Как соединяются позвонки крестцового и копчикового отделов?
5. Позвонки какого отдела отличаются большими размерами?
6. Какие кости образуют грудную клетку?
7. Как рёбра соединяются с позвонками?
8. Каковы особенности соединения рёбер с грудной клеткой?
9. Чем отличается мужская грудная клетка от женской?

ТЕМА. ПРОПОРЦИИ ТЕЛА ЧЕЛОВЕКА

Задание №17

Практическая работа №7

Выполнение рисунка фигуры мужчины, женщины и ребёнка

Цель работы: Выявление особенностей пропорций тела мужчины, женщины и ребёнка с выполнением рисунков в формате А3.

Оборудование: Карандаш, альбом, скелет человека, атлас по пластической анатомии человека.

Ход работы.

1. Познакомьтесь с таблицей Пропорции человека. Выявите особенности пропорций тела мужчины, женщины и ребёнка.
2. Выберите пропорциональную единицу измерения размеров человеческого тела.
3. Сделайте рисунок фигур мужчины, женщины и ребёнка в альбоме.
4. Подпишите рисунки. Сделайте вывод.

Задание №18

Самостоятельная работа

Выполнение набросков, краткосрочных рисунков фигуры мужчины и женщины с натуры.

ТЕМА. СКЕЛЕТ ТАЗОВОГО ПОЯСА И НИЖНЕЙ КОНЕЧНОСТИ

Задание №19

Практическая работа №8

Выполнение анатомического рисунка скелета тазового пояса и нижней конечности

Цель работы: Выявление особенностей строения тазового пояса и нижней конечности человека с выполнением анатомического рисунка в формате А3.

Оборудование: Карандаш, альбом, скелет человека, атлас по пластической анатомии человека, таблица Скелет человека.

Ход работы.

1. Познакомьтесь с таблицей Скелет человека. Рассмотрите особенности строения тазового пояса и нижней конечности.
2. Выявите особенности строения костей таза, строения тазобедренного сустава.
3. Рассмотрите особенности соединения бедренной кости и костей голени.
4. Найдите надколенную чашечку.
5. Рассмотрите строение стопы, особенности состава костей предплюсны.
6. Сделайте рисунок в альбоме тазового пояса и нижней конечности.
7. Сделайте обозначения костей на рисунке.

Задание № 20

Вопросы для самопроверки

1. При помощи каких костей нога прикрепляется к туловищу?
2. Какими костями образован тазобедренный сустав?
3. Какими костями образован коленный сустав?
4. Какие кости входят в состав предплюсны?
5. Какие особенности строения имеет тазовый пояс?
6. Какие особенности строения имеет голень?
7. Каковы особенности расположения малой берцовой кости?

ТЕМА. МЫШЦЫ ТАЗОВОГО ПОЯСА И НИЖНЕЙ КОНЕЧНОСТИ

Задание № 21

Практическая работа №9

Выполнение анатомического рисунка мышц ноги

Цель работы: Выявление особенностей расположения и строения мышц тазового пояса и ноги человека с выполнением анатомического рисунка в формате А3.

Оборудование: Карандаш, альбом, скелет человека, атлас по пластической анатомии человека, таблица Мышцы человека.

Ход работы.

1. Познакомьтесь с таблицей Мышцы человека. Рассмотрите мышцы тазового пояса и ноги.
2. Выявите особенности расположения и прикрепления мышц.
3. Перечислите названия основных мышц тазового пояса и ноги.
4. Найдите ягодичные мышцы, какие кости соединяют? Рассмотрите места прикрепления мышцы к соответствующим костям.
5. Сделайте рисунок в альбоме мышц тазового пояса и ноги.
6. Обозначьте на рисунке основные мышцы тазового пояса и ноги.

Задание № 22

Вопросы для самопроверки

1. Какая самая длинная мышца лежит на передней поверхности бедренной кости?
2. Какая мышца выполняет функцию сгибания голени?
3. Какая мышца проходит на задней поверхности голени?

К содержанию

4. Как называется мышца разгибающая голень?
5. Как называется мышца, имеющая форму треугольника?
6. К каким костям прикрепляется передняя большеберцовая мышца?
7. К каким костям прикрепляется икроножная мышца?

ТЕМА. ИЗМЕНЕНИЕ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ФОРМЫ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА В ЗАВИСИМОСТИ ОТ ПОЛОЖЕНИЯ И ДВИЖЕНИЯ

Задание № 23

Практическая работа №10

Выполнение рисунка – схемы скелета при вытягивании руки человека (изменение положения лопатки)

Цель работы: Выявление особенностей изменения положения лопатки при вытягивании руки с выполнением рисунков в формате А3.

Оборудование: Карандаш, альбом, скелет человека, атлас по пластической анатомии человека.

Ход работы.

1. Познакомьтесь с рисунком. Как изменилось положение лопатки при вытягивании руки?
2. Сделайте рисунки в альбоме схемы скелета человека в спокойном положении и при вытягивании руки (изменение положения лопатки).
3. Подпишите рисунки. Сделайте вывод.

Задание № 24

Самостоятельная работа

Выполнение набросков, краткосрочных рисунков фигуры мужчины или женщины с поднятием плеч.

ТЕМА. ПЛАСТИЧЕСКАЯ АНАТОМИЯ ЖИВОТНЫХ И ПТИЦ

Задание № 25

Практическая работа №11

Выполнение анатомического рисунка скелета собаки

Цель работы: Выявление особенностей анатомического строения скелета животных на примере собаки с выполнением рисунков в формате А3.

Оборудование: Карандаш, альбом, скелеты собаки, кролика, человека; таблицы: Скелет собаки, скелет кролика, Скелет человека.

Ход работы.

1. Познакомьтесь с таблицами. Рассмотрите скелеты животных. Сравните со скелетом человека.
2. Выявите отличительные особенности в строении скелета животных.
3. Сделайте рисунок в альбоме схемы скелета собаки.
4. Обозначьте кости скелета на рисунке.

Задание № 26

Вопросы для самопроверки

1. Каковы особенности строения позвоночника собаки?
2. Как соединяются позвонки?
3. Какие кости образуют грудную клетку? Её отличительные особенности.
4. Какими костями образован пояс верхних конечностей?
5. Какие особенности имеет тазовый пояс?
6. Какие кости конечностей являются опорными точками?

Задание № 27

Практическая работа №12

Выполнение анатомического рисунка мышц собаки

К содержанию

Цель работы: Выявление особенностей анатомического строения скелетных мышц животных на примере собаки с выполнением рисунков в формате А3.

Оборудование: Карандаш, альбом, скелеты собаки, кролика, человека; таблицы: Скелет собаки, скелет кролика, скелет человека. Таблица Мышцы собаки.

Ход работы.

1. Познакомьтесь с таблицами. Рассмотрите мышцы животных. Сравните с расположением мышц человека.
2. Выявите отличительные особенности в расположении и строении мышц животных.
3. Сделайте анатомический рисунок в альбоме мышц собаки.
4. Обозначьте скелетные мышцы на рисунке.

Задание № 28

Самостоятельная работа

Составьте сравнительную таблицу: Отличительные особенности в строении мышц собаки и человека.

Задание № 29

Практическая работа №13

Выполнение анатомического рисунка скелетов лягушки и ящерицы

Цель работы: Выявление особенностей анатомического строения скелетов лягушки и ящерицы с выполнением рисунков в формате А3.

Оборудование: Карандаш, альбом, скелеты ящерицы, лягушки, человека; таблицы: Скелеты лягушки, ящерицы, скелет человека.

Ход работы.

1. Познакомьтесь с таблицами. Рассмотрите скелеты ящерицы, лягушки. Сравните со скелетом собаки, человека.
2. Выявите отличительные особенности в расположении и строении костей.
3. Выявите отличительные особенности в строении грудной клетки.
4. Выявите отличительные особенности в строении позвоночника.
5. Сделайте анатомические рисунки скелетов ящерицы и лягушки в альбоме.
6. Обозначьте кости на рисунке.

Задание № 30

Вопросы для самопроверки

1. Каковы особенности строения позвоночника лягушки?
2. Каковы особенности строения позвоночника ящерицы?
3. Какие кости образуют грудную клетку лягушки? Её отличительные особенности.
4. Какие кости образуют грудную клетку ящерицы?
5. Какими костями образован пояс верхних конечностей лягушки?
6. Какие особенности имеет тазовый пояс лягушки?
7. Какие особенности строения имеют кости конечностей лягушки и ящерицы?

Задание № 31

Практическая работа №14

Выполнение анатомического рисунка мышц лягушки и ящерицы

Задание № Цель работы: Выявление особенностей анатомического строения мышц лягушки и ящерицы с выполнением рисунков в формате А3.

Оборудование: Карандаш, альбом, скелеты ящерицы, лягушки, человека; таблицы: Скелеты лягушки, ящерицы, скелет человека. Таблицы Мышечное строение ящерицы и лягушки.

Ход работы.

К содержанию

1. Познакомьтесь с таблицами. Рассмотрите расположение мышц ящерицы, лягушки. Сравните с расположением мышц собаки, человека.
2. Выявите отличительные особенности в расположении и строении мышц.
3. Выявите отличительные особенности в строении и расположении мышц конечностей.
4. Сделайте анатомические рисунки мышечного строения ящерицы и лягушки в альбоме.
5. Обозначьте основные мышцы на рисунке.

Задание № 32

Практическая работа №15

Выполнение анатомического рисунка скелета голубя

Цель работы: Выявление особенностей анатомического строения скелета птиц на примере голубя с выполнением рисунка в формате А3.

Оборудование: Карандаш, альбом, скелеты голубя, собаки, лягушки, человека; таблицы: Скелет голубя. Скелет человека.

Ход работы.

1. Познакомьтесь с таблицами. Рассмотрите скелет голубя. Сравните со скелетами человека, собаки.
2. Выявите отличительные особенности в строении скелета голубя.
3. Найдите в скелете кости: киль, цевка.
4. Рассмотрите особенности соединения костей крыла, хвостового отдела, стопы.
4. Сделайте рисунок в альбоме схемы скелета голубя.
5. Обозначьте кости скелета на рисунке.

Задание № 33

Вопросы для самопроверки

1. Каковы особенности строения позвоночника птицы?
2. Как соединяются позвонки?
3. Какие кости образуют грудную клетку? Её отличительные особенности.
4. Какими костями образован пояс верхних конечностей?
5. Какие особенности имеет тазовый пояс?
6. Какие кости конечностей являются опорными точками?
7. Какие особенности строения имеет кисть?
8. Какие особенности строения имеет стопа?
9. В чём особенность строения черепа?

Задание № 34

Практическая работа №16

Выполнение рисунка экстерьера птиц

Цель работы: Выявление особенностей построения рельефа птиц с выполнением рисунка в формате А3.

Оборудование: Карандаш, альбом, скелеты голубя, собаки, лягушки, человека; таблицы: Экстерьер птицы. Скелет голубя.

Ход работы.

1. Познакомьтесь с таблицами. Рассмотрите экстерьер птиц.
2. Выявите особенности в построении экстерьера птиц.
3. Найдите в скелете коленный сустав.
4. Сравните особенности экстерьера в спокойном положении птицы и при вытягивании шеи.
5. Рассмотрите особенности расположения ног.
6. Сделайте рисунок в альбоме схемы экстерьера птицы в покое, при вытягивании шеи и в полёте.
5. Подпишите рисунки. Сделайте вывод.

К содержанию

Задание № 35

Самостоятельная работа

Выполнение набросков, краткосрочных рисунков экстерьеров птиц различных видов.

Задание № 36

Практическая работа №17

Выполнение рисунка - схемы скелета собаки в движении

Цель работы: Выявление особенностей построения скелета собаки в движении с выполнением рисунка в формате А3.

Оборудование: Карандаш, альбом, скелет собаки. Таблицы: Экстерьер собаки. Рисунки: конструктивные наброски собаки.

Ход работы.

1. Познакомьтесь с таблицами. Рассмотрите экстерьер и скелет собаки.
2. На рисунках выявите особенности экстерьера и скелета собаки в движении.
3. Сравните особенности экстерьера и скелета в положениях собаки «сидя» и «стоя».
4. Рассмотрите особенности расположения ног в разных положениях.
5. Сделайте рисунок в альбоме схемы экстерьера и скелета собаки в положениях «сидя» и «стоя».
6. Подпишите рисунки. Сделайте вывод.

Задание № 37

Самостоятельная работа

Выполнение набросков, краткосрочных рисунков экстерьеров животных различных видов.

2.2. КРИТЕРИИ ОЦЕНИВАНИЯ ТЕКУЩЕГО КОНТРОЛЯ

Оценка «5» - Научно-теоретический уровень устного ответа студента по результатам изученной темы; сопровождение устного ответа практической работой с аналитическими пособиями и таблицами; наличие «Альбома» и его методически последовательное и аккуратное ведение.

Оценка «4» - Ошибки при устном ответе как следствие не отличного знания теоретического материала; не точности при работе с анатомическими таблицами (рисунками).

Оценка «3» - ошибки как следствие низкого уровня знания теории; ошибки при работе с анатомическими пособиями.

Оценка «2» - вышеперечисленные ошибки; низкий графический уровень анатомических рисунков; не аккуратное ведение «Альбома пластической анатомии».

2.3. ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПРОВЕДЕНИЯ ДИФФЕРЕНЦИРОВАННОГО ЗАЧЁТА

1. К зачету допускаются студенты, освоившие основную теоретическую часть и выполнившие практическую часть (практические работы).

2. Зачет происходит в форме выполнения итоговой контрольной работы.

Зачетные вопросы

по дисциплине «Пластическая анатомия»

1. История развития пластической анатомии.
2. Значение пластической анатомии для изучения внешних форм человеческого тела.

К содержанию

3. Строение костей черепа.
4. Строение костей скелета туловища.
5. Строение костей верхней конечности.
6. Строение костей нижней конечности.
7. Строение и форма мышц человеческого тела.
8. Строение мышц туловища и шеи.
9. Строение мышц руки.
10. Строение мышц ноги.
11. Каноны пропорций человеческого тела.
12. Пропорции человека: взрослого (мужчина, женщина), ребенка, как в статичном положении, так и в динамике.
13. Пропорции человека: череп, суставы.
14. Пропорции человека: мышцы, центр тяжести, пластика фигуры человека.
15. Пропорции человека: скелет, пропорции в статичном положении и в динамике.
16. Пропорции человека: центр тяжести, пропорции фигуры человека,
17. Пропорции человека: взрослого (мужчина, женщина), ребенка в динамике.
18. Значение пластической анатомии для изучения внешних форм человеческого тела.
19. Возрастные половые различия строения внешних форм взрослого человека (мужчина, женщина), ребенка.
20. Особенности строения скелета птиц.
21. Особенности построения рельефа птиц.
22. Особенности строения скелета и мышц лягушки и ящерицы.
23. Особенности строения скелета собаки.
24. Особенности строения скелетных мышц собаки.
25. Изменение пластической формы фигур животных и птиц в зависимости от положения и движения.

Тесты для проверки остаточных знаний студентов

Вариант 1

Часть А

Выберите один верный ответ

1. К костям черепа относится:
 - а) надбровная дуга
 - б) ключица
 - в) лопатка

2. К костям скелета туловища относится:
 - а) позвоночный столб
 - б) лопатка
 - в) затылочная кость

3. К костям верхней конечности не относится:
 - а) ключица
 - б) предплечье
 - в) фаланги

4. К костям нижней конечности не относится:
 - а) бедро
 - б) пяточная кость
 - в) ключица

К содержанию

5. К мышцам руки относится:

- а) Височная мышца
- б) портняжная
- в) двуглавая

6. К мышцам ноги относится:

- а) жевательная мышца
- б) икроножная
- в) ягодичная

7. Кости плечевого пояса это:

- а) плечевая
- б) ключица
- в) локтевая

8. Кости пояса нижней конечности это:

- а) бедренная
- б) тазовая
- в) большая берцовая

9. Ладьевидная кость входит в отдел:

- а) верхняя конечность
- б) нижняя конечность
- в) туловище

10. Подвздошная кость входит в отдел:

- а) пояс верхних конечностей
- б) пояс нижних конечностей
- в) череп

11. Как соединяются позвонки?

- а) подвижно
- б) полуподвижно
- в) неподвижно

12. Какой отдел позвоночника обладает большей подвижностью?

- а) крестцовый
- б) копчиковый
- в) поясничный

13. Как соединяются позвонки крестцового и копчикового отделов?

- а) подвижно
- б) полуподвижно
- в) неподвижно

14. Позвонки какого отдела отличаются большими размерами?

- а) поясничного
- б) шейного
- в) грудного

15. Какие кости образуют грудную клетку?

- а) бедренная
- б) плечевая

К содержанию

в) рёбра

16. Как рёбра соединяются с позвонками?

- а) суставами
- б) хрящами
- в) швами

17. Какая мышца начинается от надбровной дуги и двигает сухожильный покров черепа?

- а) затылочная
- б) лобная
- в) височная

18. Какая мышца участвует в закрывании век?

- а) круговая мышца глаз
- б) мышца смеха
- в) лобная

19. Какая мышца закрывает и оттопыривает губы?

- а) круговая мышца глаз
- б) мышца смеха
- в) круговая мышца рта

20. Какая мышца тянет угол рта наружу?

- а) круговая мышца рта
- б) мышца смеха
- в) височная

21. Как называется мышца, которая с большой силой закрывает рот?

- а) жевательная
- б) мышца смеха
- в) круговая мышца рта

22. Цевка имеется в скелете

- а) ящерицы
- б) лягушки
- в) птицы

23. Рёбра отсутствуют в скелете

- а) ящерицы
- б) лягушки
- в) птицы

24. Один шейный позвонок имеется в скелете

- а) ящерицы
- б) лягушки
- в) птицы

Часть В

Соотнесите кости с их отделами

К содержанию

КОСТИ

1. Берцовая
2. Лонная
3. Лучевая
4. Седалищная
5. Височная
6. Затылочная
7. Пяточная
8. Локтевая
9. Бедренная
10. Скуловая
11. Рёбра
12. Лобная
13. Ключица
14. Подвздошная
15. Грудина
16. Лопатка

ОТДЕЛЫ

- А. Туловище
- Б. Свободная верхняя конечность
- В. Свободная нижняя конечность
- Г. Пояс нижних конечностей
- Д. Пояс верхних конечностей
- Е. Череп

Вариант 2

Часть А

Выберите один верный ответ.

1. К костям черепа не относится:

- а) надбровная дуга,
- б) височная,
- в) лопатка.

2. К костям скелета туловища не относится:

- а) позвоночный столб,
- б) рёбра
- в) плечевая кость.

3. К поясу верхней конечности относится:

- а) ключица,
- б) предплечье,
- в) фаланги.

4. К костям свободной нижней конечности относится:

- а) бедро,
- б) таз,
- в) ключица.

5. К мышцам руки не относится:

- а) трёхглавая,
- б) портняжная,
- в) двуглавая.

6. К мышцам ноги относится:

- а) портняжная,
- б) трицепс,
- в) ягодичная.

7. Кости плечевого пояса это:

- а) плечевая

К содержанию

- б) лопатка
- в) лучевая

8. Кости пояса нижней конечности это:

- а) бедренная
- б) подвздошная
- в) малая берцовая

9. Пяточная кость входит в отдел:

- а) кисть
- б) стопа
- в) туловище

10. Седлищная кость входит в отдел:

- а) пояс верхних конечностей
- б) пояс нижних конечностей
- в) череп

11. Как соединяются локтевая и плечевая кости?

- а) подвижно
- б) полуподвижно
- в) неподвижно

12. Какой отдел позвоночника соединяется с рёбрами?

- а) крестцовый
- б) грудной
- в) поясничный

13. Как соединяются позвонки грудного отдела?

- а) подвижно
- б) полуподвижно
- в) неподвижно

14. Позвонки какого отдела отличаются меньшими размерами?

- а) поясничного
- б) шейного
- в) грудного

15. Какие кости входят в голень?

- а) бедренная
- б) берцовая
- в) лучевая

16. Как рёбра соединяются с грудиной?

- а) суставами
- б) хрящами
- в) швами

17. Какая мышца принимает участие в жевании?

- а) затылочная
- б) круговая мышца рта
- в) височная

К содержанию

18. Какая мышца участвует в сгибании предплечья?
а) двуглавая
б) трёхглавая
в) дельтовидная
19. Какая мышца запрокидывает голову?
а) грудинноключичнососцевидная
б) лобная
в) трапецевидная
20. Длина тела годовалого ребёнка превышает длину головы?
а) четырёхкратную
б) пятикратную
в) шестикратную
21. Центр тяжести в положении стоя находится в отделе позвоночника?
а) поясничном
б) грудном
в) крестцовом
22. Киль имеется в скелете
а) ящерицы
б) лягушки
в) птицы
23. Хвостец присутствует в скелете
а) ящерицы
б) лягушки
в) птицы
24. Наибольшее количество шейных позвонков присутствует в скелете
а) ящерицы
б) лягушки
в) птицы

Часть В

Соотнесите мышцы с их отделами

МЫШЦЫ	ОТДЕЛЫ
1. Ягодичная	А. Мышцы спины
2. Лобная	Б. Мышцы черепа
3. Дельтовидная	В. Мышцы плечевого пояса
4. Скуловая	Г. Мышцы тазового пояса
5. Височная	Д. Мышцы бедра
6. Затылочная	Е. Мышцы голени
7. Трапецевидная	Ж. Мышцы плеча
8. Двуглавая	
9. Трёхглавая	
10. Портняжная	
11. Икроножная	
12. Малоберцовая	
13. Подвздошная	

К содержанию

Ответы:

Вариант 1.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
а	а	а	в	в	б	б	б	б	б	б	в	в	а	в	б	б	а	в	б
21	22	23	24	Часть В: А – 11,15; Б – 3,8; В – 1,7,9; Г – 2,4,14; Д – 13,16;															
а	в	б	б	Е – 5,6,10,12.															

Вариант 2.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
в	в	а	а	б	а	б	б	б	б	а	б	б	б	б	б	в	а	а	а
21	22	23	24	Часть В: А – 7; Б – 2,4,5,6; В – 3; Г – 1,13; Д – 10; Е – 11,12;															
в	в	б	в	Ж – 8,9.															

Критерии оценки:

Часть А: общее количество – 24 балла

Часть Б:

за полностью выполненное задание без ошибок – 3 балла

допущены две ошибки – 2 балла

допущены три ошибки – 1 балл

Больше трёх ошибок – 0 баллов

Общее количество – 27 баллов

Итог:

23 – 27 баллов – «5»

18-22 балла – «4»

14 – 17 баллов – «3»

0 – 13 баллов – «2»

Информационное обеспечение обучения

1. Готфрид Баммес «Изображение фигуры человека»/Берлин.2013.
2. Г. Клебер «Полный курс рисунка обнаженной натуры для начинающих студентов и студентов художественных вузов»\ Москва, 2011.
3. Кузнецов А.Ю. Атлас анатомии человека для художников. Серия «Школа изобразительных искусств» Ростов н/Д: Издательство «Феникс», 2013 – 160с.
4. Рисунок. Техника рисования Луиза Гордон / Москва, 2012
5. Фигура. Методика рисования и построения. Уолт Рид./ Минск, 2012.
6. Пластическая анатомия человеческого тела. Чиварди Д./ Москва 2011
7. Пластическая анатомия человека, четвероногих животных и птиц и ее применение в рисунке Год: 1978 Автор: Рабинович М. Ц. Издательство: Высшая школа

**Формирование комплексного методического обеспечения
образовательного процесса – условие качества подготовки
конкурентоспособных специалистов**

С любовью к профессии

Методические рекомендации преподавателей
образовательных учреждений сферы культуры и искусства СПО

Часть 2

**Министерство культуры и архивов Иркутской области
ФГБОУ ВО «Иркутский государственный университет»
ГБПОУ Иркутский областной колледж культуры
XVI Научно-практическая конференция «За культуру и образование»**

664011, Г. Иркутск, ул. Некрасова, 2, e-mail: irkutskiouk@yandex.ru

**ГБПОУ Иркутский областной колледж культуры
XVI Научно-практическая конференция «За культуру и образование»**