

## *Образовательный форсайт № 5 (9)2021*

Журнал публикует результаты актуальных теоретических и практико-ориентированных исследований в области искусства, образования, общей и музыкальной педагогики, а также предоставляет место для обсуждения и дискуссий по проблемам развития теории и практики отечественного и зарубежного образования.

Миссия журнала состоит:

В независимом информировании читателей об исследованиях в сфере отечественного и зарубежного образования, в области общей и профессиональной педагогики, музыкального образования и искусства;

в опубликовании качественных статей по проблемам педагогических наук и развития образования всех уровней;

в осуществлении коммуникации профессионального сообщества, члены которого специализируются в области педагогических наук, а также в сфере искусства и музыкального образования;

в обеспечении широкого общественно-педагогического обсуждения наиболее актуальных проблем образования и науки;

в поддержке инициатив молодых ученых, специалистов, аспирантов и студентов в сфере образовательной политики, теории и практики развития общей и музыкальной педагогики и образования.

Редакция журнала в своей деятельности руководствуется принципами научности, объективности, информационной поддержки наиболее значимых профильных исследований, соблюдения норм издательской этики.

Целевую аудиторию журнала составляют: отечественные и зарубежные специалисты по вышеназванным отраслям наук; преподаватели, научные сотрудники, докторанты, аспиранты и магистранты Московского городского педагогического университета, а также других российских и зарубежных научных, исследовательских и образовательных учреждений и организаций.

Тематика издания: журнал носит гуманитарный междисциплинарный характер и осуществляет публикацию статей по широкому спектру исследований в сфере отечественного и зарубежного образования, музыки и искусства.

Редакция оставляет за собой право отклонения статей, не соответствующих требованиям предоставления материалов. Точка зрения редакции не всегда совпадает с точкой зрения авторов публикуемых статей. Авторы несут полную ответственность за содержание статей и за сам факт их публикации. Редакция не несет ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи. При использовании и заимствовании материалов ссылка обязательна.

Издательство: Международный Центр  
«Искусство и образование»

Юридический адрес: 101000, г.Москва,  
Хохловский пер., 3-16

<http://www.art-in-school.ru>

E-mail: [KushaevNA@mail.ru](mailto:KushaevNA@mail.ru)

Publishing house: International Centre «Art  
and Education»

Official address: 101000, Moscow,  
Khohlovsky lane, 3-16

<http://www.art-in-school.ru>

E-mail: [KushaevNA@mail.ru](mailto:KushaevNA@mail.ru)

## Главный редактор

*Грибкова Ольга Владимировна*, доктор педагогических наук, профессор департамента музыкального искусства Института культуры и искусств ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

## Редакционный совет

*Уколова Любовь Ивановна*, доктор педагогических наук, профессор, Московский городской педагогический университет (председатель)

*Воровщиков Сергей Георгиевич*, доктор педагогических наук профессор, Московский городской педагогический университет

*Вражнова Марина Николаевна*, доктор педагогических наук, доцент, Московский автомобильно-дорожный государственный технический университет (МАДИ)

*Резаков Равиль Гарифович*, доктор педагогических наук профессор, Почетный работник высшей школы Российской Федерации, Московский городской педагогический университет

*Ситаров Вячеслав Алексеевич*, доктор педагогических наук профессор, Заслуженный работник высшей школы Российской Федерации, Московский гуманитарный университет

*Суртаева Надежда Николаевна*, доктор педагогических наук профессор, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена

*Фролова Светлана Леонидовна*, доктор педагогических наук, профессор, Академия социального управления

*Нечаев Михаил Петрович*, доктор педагогических наук, профессор, Академия социального управления

## Редакционная коллегия

*Афанасьев Владимир Васильевич*, доктор педагогических наук профессор, Московский городской педагогический университет (заместитель главного редактора)

*Афанасьева Ирина Васильевна*, кандидат педагогических наук, доцент, Московский государственный психолого-педагогический университет

*Воропаев Михаил Владимирович*, доктор педагогических наук профессор, Московский городской педагогический университет

*Кабкова Елена Павловна*, доктор педагогических наук профессор, Московский городской педагогический университет

*Неборский Егор Валентинович*, доктор педагогических наук, доцент, Московский педагогический государственный университет

*Огородников Александр Юрьевич*, доктор философских наук, доцент, Московский государственный юридический университет имени О.Е. Кутафина (МГЮА)

*Шиповская Людмила Павловна*, доктор философских наук, профессор, Московский автомобильно-дорожный государственный технический университет (МАДИ)

*Уколова Любовь Ивановна*, доктор педагогических наук, профессор, Московский городской педагогический университет

В номере журнала публикуются материалы Международной научно-практической конференции Института культуры и искусств ГАОУ ВО МГПУ «Перспективы развития музыкально-педагогического образования в контексте инновационных технологий» (Москва, 2021).

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>1. Аверкина Е.С.</b> СОВРЕМЕННЫЕ ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В РАБОТЕ НАД ВОКАЛЬНЫМ АНСАМБЛЕМ.....	8
<b>2. Бездудная К.И.</b> ВОПРОСЫ ОРГАНИЗАЦИИ РЕЖИМА САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ СТУДЕНТА-ГИТАРИСТА.....	15
<b>3. Брыкова А.А.</b> ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ КОРРЕКЦИИ ДЕТЕЙ С ПОМОЩЬЮ МУЗЫКОТЕРАПИИ.....	20
<b>4. Бурмистрова К.С.</b> МЕТОДЫ УСТРАНЕНИЯ РАСПРОСТРАНЕННЫХ ОШИБОК НАЧИНАЮЩИХ ВОКАЛИСТОВ.....	27
<b>5. Бурмистрова К.С.</b> ПРОБЛЕМА СОЗДАНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА НАЧИНАЮЩЕГО ЭСТРАДНОГО ВОКАЛИСТА.....	33
<b>6. Вань Жуйхуа, Ван Тяньи (КНР)</b> ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПЕВЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ У НАЧИНАЮЩИХ ВОКАЛИСТОВ.....	39
<b>7. Воронова А.А.</b> ТРУДНОСТИ ПЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А CARPELLA И МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД НИМИ.....	43
<b>8. Габидуллин И.Х., Шведов А.А.</b> ТРУДНОСТИ ОСВОЕНИЯ ПОЛИФОНИИ МЛАДШИМИ ПОДРОСТКАМИ В УСЛОВИЯХ КЛАССА БАЯНА ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ И ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ.....	49
<b>9. Галушка М.В.</b> МУЗЫКАЛЬНЫЙ РЕПЕРТУАР КАК СРЕДСТВО ЭМОЦИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ РАННЕГО ВОЗРАСТА.....	55
<b>10. Грачев В.В.</b> РАЗВИТИЕ ЖАНРА ВОЕННОЙ ПЕСНИ В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕТРОСПЕКТИВЕ.....	61
<b>11. Джаловян Х.А., Гостева О.Ю.</b> ПРОФИЛАКТИКА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ЗАБОЛЕВАНИЙ У УЧАЩИХСЯ ПИАНИСТОВ.....	67
<b>12. Жуйкова А.А.</b> ВЛИЯНИЕ ВОКАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ НА СТАНОВЛЕНИЕ ЛИЧНОСТИ РЕБЁНКА.....	73

<b>13. Зубова Р.А., Томяк А.А. МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ РАЗВИТИЯ ИНТОНАЦИОННЫХ НАВЫКОВ НА ЗАНЯТИЯХ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА.....</b>	<b>77</b>
<b>14. Зубова Т.Н. РАБОТА НАД ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕМ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО.....</b>	<b>85</b>
<b>15. Казакова Т.С. ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ И ДИФФЕРЕНЦИРОВАННЫЙ ПОДХОДЫ В ОБУЧЕНИИ ПЕНИЮ ВЗРОСЛЫХ УЧАСТНИКОВ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ХОРА.....</b>	<b>90</b>
<b>16. Квартальнова Е.А. НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЭФФЕКТИВНОСТИ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА УРОКЕ МУЗЫКЕ.....</b>	<b>96</b>
<b>17. Корепина С.В. ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ.....</b>	<b>104</b>
<b>18. Крол М.А. РОЛЬ МЕТОДИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ ПЕНИЯ В ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ В УСЛОВИЯХ ВУЗа.....</b>	<b>110</b>
<b>19. Крол М.А. ФОРМИРОВАНИЕ РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ И ЕЕ ВЗАИМОСВЯЗЬ С ИТАЛЬЯНСКОЙ ШКОЛОЙ BEL CANTO.....</b>	<b>117</b>
<b>20. Ларькина Е.Е., Мацуленкина Ю.А. РАБОТА НАД ОПЕРНЫМИ ПАРТИЯМИ: ОПЫТ ЕЛЕНЬ ОБРАЗЦОВОЙ.....</b>	<b>122</b>
<b>21. Ли До (КНР) ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ПРОБЛЕМЕ РАЗВИТИЯ ДЕТСКОГО ТВОРЧЕСТВА.....</b>	<b>128</b>
<b>22. Ли Хунцю, Чень И (КНР) РЕПЕТИЦИОННАЯ РАБОТА В ЛЮБИТЕЛЬСКОМ ХОРЕ.....</b>	<b>132</b>
<b>23. Лысенкова М.В. ОСОБЕННОСТИ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ МЕТОДИК ПРЕПОДАВАНИЯ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА.....</b>	<b>138</b>
<b>24. Мананникова Н.М. РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ ПУБЛИЧНОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ УЧАЩИХСЯ В ПРОЦЕССЕ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ.....</b>	<b>144</b>
<b>25. Немтырев А.В. ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ У СТУДЕНТОВ КЛАССА ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО В</b>	

МУЗЫКАЛЬНОМ КОЛЛЕДЖЕ.....	150
<b>26. Николаева К.М.</b> НАРОДНО-ПЕСЕННЫЙ ЖАНР ИСКУССТВА КАК СРЕДСТВО ВОСПИТАНИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ....	156
<b>27. Павлюшина У.А.</b> РАЗВИТИЕ АРТИСТИЧЕСКИХ НАВЫКОВ У ПОДРОСТКОВ НА УРОКАХ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА.....	163
<b>28. Петрухина А.А.</b> ОБЗОР МЕТОДИК ПРИ РАБОТЕ С ДЕТСКИМ ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫМ КОЛЛЕКТИВОМ.....	168
<b>29. Плуталова Ю.А., Писанко А.И., Кудринская И.В.</b> РАЗВИТИЕ ТОЧНОГО ИНТОНИРОВАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ.....	175
<b>30. Пономарева Е.В.</b> ХОРОВОЕ ПЕНИЕ КАК СРЕДСТВО ВОСПИТАНИЯ ШКОЛЬНИКА.....	180
<b>31. Смирнова Е.А.</b> РАБОТА НАД ВОКАЛЬНО-ПЕВЧЕСКОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ В МЛАДШЕМ ХОРЕ КАПЕЛЛЫ МАЛЬЧИКОВ ПО МЕТОДУ В.В. ЕМЕЛЬЯНОВА.....	185
<b>32. Смирнова Е.А.</b> РАБОТА НАД ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫМИ НАВЫКАМИ В МЛАДШЕМ ХОРЕ.....	192
<b>33. Судорова Д.С.</b> ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ РАБОТЫ С ДЕТЬМИ-АУТИСТАМИ.....	197
<b>34. Филимонова Ю.В., Шахурин Д.Д.</b> ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОРСКАЯ МУЗЫКА КАК ОТРАЖЕНИЕ ДВУХ ТИПОВ МЫШЛЕНИЯ.....	203
<b>35. Форотовская Д.О.</b> ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА У СТАРШИХ ПОДРОСТКОВ В УСЛОВИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ.....	208
<b>36. Цай Шуин, Сун Минфэн, Юй Чанлинь (КНР)</b> ФАКТОР КОМПЛЕКСНОЙ РАБОТЫ КАК ВАЖНЕЙШИЙ МОМЕНТ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ.....	213
<b>37. Цао Цзытун, Чэнь Тун (КНР)</b> ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕЖПРЕДМЕТНОГО ПОДХОДА НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО В ДМШ...219	

<b>38. Цзинь Ин, Ван Шаоцзе, Гун Чэн (КНР)</b> ПСИХОЛОГО-ВОЗРАСТНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ШКОЛЬНИКОВ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА.....	226
<b>39. Чэнь Тун, Цао Цытун (КНР)</b> СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К СОЗДАНИЮ ИДЕАЛЬНОЙ МОДЕЛИ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ.....	230
<b>40. Шергин А.В.</b> ЗАРОЖДЕНИЕ ПРИНЦИПОВ ГИТАРНОЙ ПЕДАГОГИКИ В XVI-XVIII ВЕКАХ.....	237
<b>41. Шергин А.В.</b> НЕКОТОРЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ГИТАРЕ.....	243
<b>42. Шнурко Н.П., Кузьмина О.И.</b> К ПРОБЛЕМЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ СВОБОДЫ ВОКАЛИСТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ.....	251
<b>43. Щеглова Е.С.</b> МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕРАПИЯ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ С СИНДРОМОМ ДЕФИЦИТА ВНИМАНИЯ С ГИПЕРАКТИВНОСТЬЮ.....	251
<b>44. Юй Синьтянь, Чэн Лянцзюнь (КНР)</b> ОСОБЕННОСТИ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ ВОКАЛИСТОВ.....	262

**Аверкина Екатерина Сергеевна,**  
студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель, к.п.н., доцент Антонова М.А.

## **СОВРЕМЕННЫЕ ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В РАБОТЕ НАД ВОКАЛЬНЫМ АНСАМБЛЕМ**

*Статья посвящена актуальной проблеме современного музыкального образования – проблеме использования инновационных технологий в процессе вокального обучения. Все это диктует новые педагогические задачи: воспитывать способность ориентироваться в современной парадигме времени, находить творчески нестандартные решения, использовать современные технические средства, IT-технологии и т.д.*

**Ключевые слова:** *вокальный ансамбль, вокальная группа, работа с вокальным ансамблем, интерактивные методы, инновационные методы в музыкальном образовании, IT-технологии, облачные пространства.*

Современные исследователи и именитые ученые говорят о необходимости инноваций. Их применение обеспечит более легкую и быструю адаптацию молодежи к профессиональной деятельности, сформирует уверенность молодого специалиста, обеспечит условия для самостоятельного развития.

Сегодняшнее музыкальное образование строится по старым канонам и оторвано от практических задач современного общества. К примеру, вокалист, заканчивая ВУЗ, слабо представляет, как с использованием компьютерных технологий расписать партитуру, как на планшете написать фонограмму или даже как настроить себе микрофон. У него отсутствует понимание частотного диапазона собственного голоса и возможности настройки микшером приятного и комфортного звучания, а также нет представления о работе с

внешними и ушными мониторами. К сожалению, это реальная действительность, которая из-за несогласованности образования и практических условий работы артистов и будущих педагогов по вокалу и руководителей коллективов, остается для выпускников сферой неизведанного.

Качество образования сегодня напрямую зависит от инновационной деятельности, вокалисты, молодые музыканты, студенты-выпускники, для того чтобы быть подготовленными к дальнейшей практической деятельности, должны владеть современными технологиями, и в настоящий момент это уже не абстрактное высказывание, а насущная необходимость и руководство к действию. Если не научить молодого специалиста хотя бы немного ориентироваться в изобилии техники, его дальнейшая профессиональная деятельность будет невозможна. Применение интерактивных методов и приемов в обучении, ознакомление с компьютерными музыкальными программами, новинками техники, повышает эффективность учебного процесса, позволяет студентам подготовиться к реальной жизни и действительной практической деятельности, а педагогам оптимизировать время, модернизировать образование, и самое главное всем участникам образовательного процесса идти в ногу со временем.

В основу внедрения инновационных приемов и методов в работу с вокальным ансамблем положены IT-технологии при работе с участниками вокального ансамбля. Предполагается, что у каждого участника ансамбля имеется смартфон или планшет с виртуальной музыкальной клавиатурой, с музыкальными программами, например: Garage Band, LMMS, FL Studio или подобные программы, которые позволяют заниматься музыкой в любое удобное время и в любой точке мира. Вокалисты могут знакомиться с классическими и новыми (вновь созданными, в том числе руководителем или участниками группы) нотными партитурами, записывать голос и инструменты, создавать аранжировки. Современные технологии позволяют создать музыкальное произведение вне группы музыкантов и оркестра, не отходя от компьютера, планшета или смартфона. Для создания



мультиполосных треков, содержащих несколько вокальных дорожек, инструментальные дорожки из сэмплированных инструментов, а также записанные живые инструменты, теперь не нужны профессиональные студии, отдельные помещения с акустическими устройствами, достаточно мобильных гаджетов и наушников, и созданное с их помощью произведение может стать доступным всему миру.

В связи со все возрастающей загруженностью современных людей, педагогам и руководителям ансамблей категорически не хватает времени на настройку голосового аппарата и выравнивания участников ансамбля друг к другу, так как это долгий и кропотливый процесс. Применение IT-технологий поможет высвободить время на занятия, если студенты/участники группы будут самостоятельно разучивать партии дома. Для этого можно использовать систему управления электронными курсами MOODLE (Modular Object-Oriented Dynamic Learning Environment) или облачные сервисы Yandex, Mail или Dropbox, которые не только предоставляют дисковое пространство для хранения файлов, фото и видео, но и сокращают время на рутинную работу. Так в облачном пространстве несколько пользователей могут одновременно совместно работать с одним файлом. Для этого обладатель облака и правообладатель документа должен предоставить доступ к нему участникам совместной работы. Важно, что в облачном пространстве все данные могут быть размещены в одном месте и удобно систематизироваться по принципу папок. Таким образом, информация не потеряется даже в случае отказа техники (поломки компьютера, системных ошибок и проч.), и можно в любой момент обратиться к информации и восполнить какой-то пробел. При этом файлы в облаке могут предоставляться участникам беседы, как для просмотра, так и для редактирования (по выбору правообладателя). Как видно, облачные пространства могут стать незаменимым подспорьем в работе современного педагога, они могут стать банком данных, в котором могут храниться систематизированные материалы, необходимые каждому вокалисту и студенту, обучающемуся вокалу. Облачное

пространство должно быть организовано, например, по принципу папок, каждая из которых содержит информацию по определенному аспекту обучения.

Кроме цифрового контента в облачных пространствах, преподаватель может проводить обучающие вебинары и онлайн-курсы. Это можно сделать в популярных соцсетях Instagram, Facebook и V Kontakte, которые обеспечивают конфиденциальность общения, так как ведущий вебинара дает разрешение на просмотр контента лишь определенным лицам. Например, с помощью, разработанной специалистами Instagram, платформы IGTV, которая представляет собой собственный видеоканал в Instagram, можно записывать и загружать видеоролики длиной до 60 минут, что позволяет дать полноценный материал для заинтересованных студентов. Если 60 минут недостаточно, то можно создать канал на Youtube, куда также можно выкладывать видео-послания, вокализы, практические рекомендации по отработке дыхания, дикции, уроки ведущих вокальных педагогов мира, материалы для разбора и анализа и т.д. В таком случае информация становится доступной многим людям, но это повышает популярность данного педагога и его метода.

Формат онлайн-конференции может стать чрезвычайно интересной и плодотворной формой работы и обучения. При помощи данных технологий можно проводить зачетные работы, тесты и некоторые формы экзаменов.

В арсенале современного музыканта есть множество программ, позволяющих добиваться хороших исполнительских результатов. Например, студентам, имеющим проблемы с ритмикой, можно посоветовать воспользоваться одним из редакторов нотных партитур, например: Sibelius, Dorico, Music Score и др. Известные музыканты и композиторы давно используют подобные программы, например, Стивен Райх работает с Sibelius, который также доступен для айпадов. Данные программы способны не только записывать и транспонировать нотные партитуры для голоса и инструментов с помощью обычной клавиатуры, виртуального инструмента или

midіклавиатуры, но и точно воспроизводить мелодию и ритмический рисунок профессиональной партитуры. Партитуру из Sibelius можно выгружать в облако и загружать обратно в Sibelius. Так вокалист при возникновении ритмических трудностей, может проиграть партитуру с помощью виртуальных инструментов, либо записать непонятный кусок нотами и проиграть, чтобы послушать с метрономом, как это должно исполняться.

Проблему звуковысотности, или, выражаясь языком музыкантов, «плывущей» интонации помогут решить обычные звукозаписывающие и видеозаписывающие программы, доступные даже на смартфонах, с помощью которых можно визуально контролировать качество своего исполнения. Графический тональный показ интонации осуществляют такие программы, как Cubase или Reaper, Sound Forge, которые способны исправлять звуковысотность записанного голоса, что также может быть полезно для активизации внутреннего слуха молодого исполнителя. Знакомство с данными программами полезно для вокалистов, так как они видят график своего голоса и понимают, что именно они делают не так. Например, записанный и графически выведенный на экран вокальный фрагмент покажет неточную атаку звука («подъезд» к ноте), ровность звуковедения, метроритм, а также способ съема. Программа позволяет не только увидеть ошибку, но и исправить с помощью таких плагинов, как AutoTune, RealTune, VariAudio, Waves Tune, Melodyne, неточно взятую ноту и услышать, как изменяется от этого звук. Вокалист, видя на экране графику вокала, начинает лучше анализировать технику своего исполнения, распределение дыхания и качество съемов.

Стоит упомянуть еще один очень интересный для музыкантов и вокалистов инструмент – это Лупер или Loop Station, который позволяет в реальном времени записывать и микшировать звуковые дорожки, в результате чего вокалист получает экспериментальное звучание в реальном времени. Устройство работает по принципу педали. Несколько записанных музыкальных фраз накладываются друг на друга в произвольной последовательности. Вокалист за

считанные минуты может создать поющий хор или аранжировку с применением нескольких инструментов, шумов и так далее. Лупер может быть применен не только в концертной деятельности, но и в практике преподавания, например, на индивидуальных занятиях, когда при отсутствии коллектива вокальные партии имитирует данное техническое средство. При этом процесс воспитания вертикального мышления в группе будет проходить гораздо быстрее.

Все перечисленные технологии доступны для педагогов и могут использоваться для организации самостоятельной работы студентов, чтобы разгрузить аудиторное время и выделить часы на ту работу, которая не может быть вынесена за стенку классов. Анализ опыта их использования позволяет заключить, что инновационные методы и приемы работы с вокальным ансамблем в комплексе формирующих воздействий помогают успешно решать задачи по развитию общих сенсорных музыкальных способностей участников ансамбля.

### *Литература:*

1. *Антонова, М.А.* Педагогические условия подготовки учителей музыки в классе основного музыкального инструмента: автореф. дис. ... канд. пед. наук / М.А. Антонова. – Москва, 2008. – 24 с.

2. *Антонова, М.А.* Музыкально-компьютерные технологии как творческий инструмент современного музыкального образования / М.А. Антонова, И.А. Белоконь // Современные проблемы высшего образования. Теория и практика. Материалы Пятой Межвузовской научно-практической конференции, организованной ИКИ МГПУ. Под общей редакцией С.М. Низамутдиновой. – М.: ООО Учебный центр «Перспектива», 2020. – С. 23-28.

3. *Артемова, Е.Г.* Интерактивное проектирование в подготовке педагога-музыканта / Е.Г. Артемова, М.А. Антонова, И.А. Белоконь // Среднее профессиональное образование. – 2020. – № 1 (293). – С. 19-21.

4. *Афанасьев, В.В., Сепиашвили Е.Н.* Инновация как технологическая основа и критерий эффективности управления образовательными системами // В сборнике: Инновационные

технологии обучения в условиях глобализации рынка образовательных услуг. XIII Международная научно-методическая конференция. 2007. С. 42–47.

5. *Грибкова, О.В., Уколова, Л.И.* Профессиональная образовательная среда педагога-музыканта в условиях дистанционного обучения // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. 2020. № 3. С. 1.

6. *Колчин, А.С.* К вопросу о проблеме выбора репертуара в классе гитары в детской школе искусств / *А.С. Колчин, М.А. Антонова* // *Инновационные процессы в культуре, искусстве и образовании*. Коллективная монография. – М., 2016. – С. 142–148.

7. *Низамутдинова, С.М.* Художественность как основа музыкальной педагогики (к 100-летию В.К. Мержанова) // *Искусство и образование*. 2020. № 2 (124). С. 9-16.

8. *Нин, С.* Развитие музыкально-слуховых представлений в процессе исполнительского обучения / *С. Нин, М.А. Антонова* // *Образовательный форсайт*. – 2019. – № 3. – С. 161-167.

9. *Уколова, Л.И.* Традиционные и инновационные формы работы с подростками в обучении эстрадному вокалу / *Л.И. Уколова, Н.А. Егорова* // *Искусство и образование*. – 2018. – №1 (111). – С. 46-53.

10. *Ушакова, О.Б.* Формирование профессиональной мотивации средствами современной хоровой музыки // *Музыка и живопись как средство коммуникации*. 2012. С. 68-71.

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

## **ВОПРОСЫ ОРГАНИЗАЦИИ РЕЖИМА САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ СТУДЕНТА-ГИТАРИСТА**

*В статье рассматриваются вопросы организации самостоятельных домашних занятий студентов-гитаристов. Представлен примерный план работы, включающий в себя все основные технические и художественные разделы. Рассматривается общее количество необходимого времени и распределение его среди изучаемого материала. Отдельное внимание уделяется необходимости делать кратковременные перерывы.*

**Ключевые слова:** гитара, самостоятельная работа, режим занятий, время занятий, разыгрывание.

Эффективность обучения студента-гитариста в музыкальном колледже во многом зависит от умения организовать самостоятельные занятия. Если музыкант умеет планировать свою работу, рационально распределять время, собственные силы, внимание, умеет анализировать свои достижения и ошибки, то результат занятий будет высокий. Само понятие «режим занятий» включает в себя как общее количество необходимого времени, так и распределение его в течение рабочего дня, определение порядка и последовательности изучаемого материала, а также методы и способы изучения этого материала. Особое внимание следует уделить разыгрыванию (разминке на инструменте). Разыгрывание включает в себя упражнения на различные виды техники, гаммы, этюды, арпеджио и др. Необходимость разыгрывания заключается в подготовке к работе не только физического, но и психического аппарата музыканта. В процессе разминки за инструментом

повышается частота пульса, чувствительность анализаторов, скорость протекания мыслительных процессов. Самостоятельное занятие студента-гитариста должно включать в себя все основные художественные и технические разделы, входящие в его индивидуальный план. Примерный план работы:

1. технические раздел (гаммы, упражнения на основные виды техники);
2. этюдный материал;
3. работа над полифоническим произведением;
4. работа над крупной формой, пьесой;
5. повторение пройденных пьес (позволяет поддерживать пройденные произведения на достаточном уровне и постепенно накапливать репертуар);
6. чтение с листа.

Ежедневная работа над каждым из разделов должна давать ощутимые результаты. Каждое последующее занятие должно быть логическим продолжением, развитием предыдущего, а не механическим повторением пройденного. В силу однообразия к режиму занятий вырабатывается привычка, что может привести к такому негативному явлению как формальное отношение к занятиям, а в итоге и к отмиранию творческого начала в работе. Во избежание подобных проявлений, для внесения разнообразия необходимо периодически отступать от установленного порядка занятий. Например, начать занятие не с гамм и упражнений, а с разучиваемой пьесы или чтения с листа. Но подобные отступления от режима занятий не должны быть систематическими и служить поводом для бессистемного времяпрепровождения за инструментом.

Мнения музыкантов о необходимом количестве часов самостоятельной работы различны. Например, известный пианист и педагог Л. В. Николаев считал, что три часа ежедневной работы — минимум, при котором можно кое-как держаться на достигнутом уровне, работая четыре часа, — уже можно двигаться вперед. По мнению Н. Г. Рубинштейна — четырех часов в день, распределенных между первой и второй половиной дня, должно хватать с избытком.

Многие известные музыканты рекомендовали разбивать занятие на два похода, при этом основная часть в утренние часы, когда обеспечены бодрость, сосредоточенность и восприимчивость. Каждые 45-50 минут необходимо делать небольшие перерывы для отдыха нервной системы и мышц двигательного аппарата, но не более 15 минут, чтобы не потерять «рабочее» состояние. Ощущение усталости в руках — напоминание о необходимости сделать перерыв. Почувствовать момент, когда следует отдохнуть очень важно. Следует постоянно контролировать состояние рук и фиксировать свои ощущения. Качественное развитие исполнительских навыков возможно только при ежедневной работе. Дни без занятий, вызванные неорганизованностью, ленью, отсутствием вдохновения, приостанавливают развитие музыканта. Студент должен научиться преодолевать такие «настроения» и уметь войти в рабочее состояние. Старое педагогическое правило гласит о том, что лучше заниматься немного, но систематически, равномерно распределяя время, чем пытаться наверстать упущенное многочасовым занятием в течении одного дня, ведь это не только не принесет пользы, а может и вовсе привести к переигрыванию рук. Важным элементом в самостоятельных занятиях является самоконтроль, направленный на устранение приобретенных ранее «плохих» привычек, мешающих профессиональному росту музыканта. Студент должен знать свои технические недостатки и систематически напоминать себе о необходимости их исправления. Большая общая учебная нагрузка может не позволить студентам уделять много времени самостоятельным занятиям специальностью. В отдельных случаях время может сжиматься еще, например, при необходимости совмещать учебу и работу, условия жизни в общежитии и др. В подобных ситуациях педагог должен помочь обучающемуся найти наиболее рациональные методы домашней работы, которые помогут извлечь максимальную пользу из занятий при зачастую недостаточном количестве времени. Следует не забывать о возможности использовать занятия без инструмента. Это изучение данных о композиторе, об эпохе, изучение оригинальных нот (если



исполняется переложение для гитары), изучение рукописей, беседы с товарищами, ранее проходившими данное произведение. Без инструмента можно продумать темпы, фразировку, динамический план исполнения. Уже подготовленный план исполнения реализовать на инструменте значительно легче.

Рациональные, продуктивные домашние занятия возможны только при наличии определенного режима работы, а также при продуманности каждого занятия в отдельности. Несомненно, значительную часть времени, отведенного для самостоятельной работы, занимает совершенствование техники, но не следует сосредотачивать все внимание исключительно на ней. Профессиональная техника музыканта существует только для реализации художественного замысла произведения, поэтому в основе технической работы должно лежать стремление к конечной художественной цели. Чтобы наилучшим образом передать ту или иную деталь художественного замысла необходимо осуществлять отбор наиболее целесообразных движений, рационально направлять и распределять мышечные усилия, устраняя излишнюю затрату нервной и мышечной энергии.

Один из основателей русской скрипичной школы Л. С. Ауэра в своей книге «Моя школа игры на скрипке» писал: «Молодые ученики, невзирая на советы, обычно не отдают себе отчета в том, насколько важен способ их работы, и как влияет их манера упражняться на все их будущее. Я совершенно уверен, – и всегда говорю это своим ученикам, – что когда они упражняются без самонаблюдения и самокритики, они только развивают и совершенствуют свои ошибки, поступая хуже, чем, если бы просто зря тратили время» [3, с. 42-43].

### *Литература:*

1. Антонова, М. А. К вопросу обновления содержания исполнительской подготовки педагога-музыканта / М. А. Антонова, И. А. Белоконь // Традиции и инновации в сфере художественного образования и культуры/ материалы межвузовской научно-

практической конференции студентов, аспирантов и молодых учёных (с международным участием). – М.: МПГУ, 2020. – С. 152-156.

2. *Артемова, Е. Г. Бодина Е. А., Балабан О. В.* Инновации в современном музыкальном образовании в контексте мировых тенденций / Е. Г. Артемова, Е. А. Бодина, О. В. Балабан // Мир науки, культуры, образования. - №6 (79) – 2019. – С. 90-93

3. *Ауэр, Л. С.* Моя школа игры на скрипке / Л. С. Ауэр – Спб.: Тритон, 1929 с. 42-43

4. *Грибкова, О.В., Уколова, Л.И.* Профессиональная образовательная среда педагога-музыканта в условиях дистанционного обучения // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2020. № 3. С. 1.

5. *Мострас, К. Г.* Система домашних занятий скрипача / К. Г. Мострас – М.: Музгиз, 1956. – 55 с.

6. *Низамутдинова, С.М.* Концептуальные основы метода сотворчества в музыкальной педагогике // Казанская наука. 2016. № 1. С. 104-106.

7. *Потапов, Д.А., Афанасьева, И.В.* Развитие креативности личности в системе непрерывного образования // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2020. № 1. С. 7.

8. *Фишман, Н. Л.* Статьи и воспоминания современников / Н. Л. Фишман – М.: Советский композитор, – 1979. – 328 с.

9. *Школяр, Л.В., Алексеева, Л.Р., Бодина, Е.А., Живов, В.Л.* Музыкальное образование. Учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. – М.: Русское слово, 2014. - 528 с.

10. *Щапов, А. П.* Фортепианный урок в музыкальной школе и училище / А. П. Щапов – М.: Классика, 2002. – 176 с.

11. *Goloshumova G.S., Gribkova O.V., Kidinov A.V., Tkhuго M.M.* Specific features of life orientations among students and their interrelation with professional formation // REVISTA PRAXIS EDUCACIONAL. 2019. T. 15. № 34. С. 673-682.

**Брыкова Анна Альбертовна,**  
студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель д.п.н., профессор Грибкова О.В.

## **ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ КОРРЕКЦИИ ДЕТЕЙ С ПОМОЩЬЮ МУЗЫКОТЕРАПИИ**

*В последние годы появился огромный интерес к музыке, как одному из важнейших средств работы с данной группой детей, позволяющей, наряду с другими технологиями в коррекции ребенка, восстанавливать функции в эмоциональной, поведенческой и когнитивной сферах.*

**Ключевые слова:** *коррекционная педагогика, детский аутизм, музыкотерапия, ранний детский аутизм, музыкальная педагогика.*

Веками доказано, что музыка пробуждает эмоции, учит обмениваться ими с другими людьми и благодаря этому, к осознанию себя и окружающих. А с детьми особенными нужна особенная методика. В наше время отмечается значительный рост количества детей с диагнозом ранний детский аутизм – РДА. Многие авторы считают, что на развитие данной патологии могут влиять быстро меняющийся современный мир, рост напряжения в обществе, ухудшение экологической ситуации [10]. Многими специалистами показано, что наиболее действенным для коррекции патологических изменений у таких детей является комплексный подход. О том, что музыка может вызывать особое внимание у детей с аутизмом писал Л. Каннер, описывая свойства музыкальной памяти [13]. Кроме того, многие исследователи не выявили различий реакций на музыку у детей – аутистов и детей аналогичного возраста с нормальным развитием ни в психическом, ни в физиологическом плане [13].

Настольной книгой многих педагогов и музыкальных терапевтов, работающих с аутистами, является книга «Музыкальная

терапия для детей аутистов» Дж. Алвин, которая писала, что занятия с такими детьми можно разделить на три этапа. На первом этапе музыка проникает в те области психики ребенка, где имеются наибольшие нарушения. На втором - в процессе занятий наблюдаются формирование и укрепление музыкальных и человеческих взаимоотношений. На третьем этапе ребенок находит средства самовыражения, которые дают ему чувство успешности, защищенности и удовлетворения [5].

Дж. Алвин, так же, как многие исследователи указывала на опасность для форсирования событий и на необходимость постепенного перехода от одного этапа к другому. Она выделяла факторы и методики, которые должны обязательно учитываться в работе с детьми – аутистами. К ним относится, например, сила звука, которая может вызывать различные ощущения в зависимости от психотипических особенностей детей, что, безусловно, надо учитывать при проведении занятий [1].

Также огромное значение Дж. Алвин придавала рецептивной методике, которая включает особые подходы к соединению двух слуховых процессов: слушания и восприятия звуков.

Не меньшее значение придается автором окружающей обстановке, которая может влиять на ребенка и давать ему чувство музыкальной свободы и безопасности, что позволяет ему снять эмоциональные барьеры. Не меняющаяся, комфортная для ребенка обстановка при проведении музыкальных занятий, по мнению Дж. Алвин, помогает сформировать структурное восприятие окружающего мира, что чрезвычайно важно для аутистов. Нельзя забывать, что окружающая обстановка, тревожащая ребенка, может привести к тому, что он может замкнуться и это приведет к потере наработанного.

При работе с детьми-аутистами не менее важно учитывать их отношение к физическому контакту. Один ребенок может ему сопротивляться, другой, наоборот, чрезвычайно нуждается в физическом контакте.

Еще одним важным фактором в работе с детьми с ранним детским аутизмом Дж. Алвин считала использование активной методики, которая основывается на том, что музыкальная деятельность контролируется в основном слуховым восприятием, помогающем музыке проникать в глубины подсознания ребенка и способствующем запоминанию звуков и формированию «союза речи и мелодии» [1]. Активная методика помогает ребенку расслабиться и создавать у него мотивацию к занятиям, что чрезвычайно важно при работе с детьми с подобной патологией. На таком подходе к занятиям с детьми-аутистами основываются схемы преподавания у многих специалистов, занимающихся данной проблемой.

В Израильском Университете разработана методика проведения коррекционных занятий, которая включает в себя такие приемы музыкальной педагогики, как прослушивание музыки, пение, игра на разных инструментах и т. д. Важной составляющей занятий с детьми-аутистами многие специалисты считают музыкальные развивающие игры. Так, Леонард Бернстайн считал, что музыкальное произведение – это игра, но игра произвольная, без заранее выработанных правил, что чрезвычайно важно для детей с РДА [3].

Специальные приемы музыкотерапии помогают ребенку-аутисту вернуться на начальную стадию развития и пройти его недостающие этапы. Большую роль в этом играет использование музыкальных инструментов, которые, по мнению Дж. Алвин являются, по сути, продолжением тела ребенка. Помимо обычных музыкальных инструментов существенную помощь могут оказать предметы, с помощью которых также можно получать звуки. К ним могут относиться, как находящиеся в помещении предметы (стены, пол, мебель), так и собственное тело ребенка [1]. И. А. Бабич в своей работе помимо использования структурирования занятий, движений под музыку, пения, слушания музыки, игровой музыкальной деятельности также большое значение придавал специальным музыкальным инструментам для детей, таким как бубенцы, деревянные коробочки, шуршание целлофановым пакетом или бумагой [9].

Многими музыкальными терапевтами большое внимание уделяется Импровизации, которая позволяет ребенку с помощью педагога-музыканта превратить занятия в творческий процесс, что дает возможность постепенно справиться со многими проблемами в развитии ребенка. Применение в занятиях импровизации может способствовать развитию качества ребенка, которые он не может приобрести с помощью других методов коррекции и педагогических приемов [3].

Доказательством того, что музыка может не только помогать в развитии ребенка, но и раскрыть его творческий потенциал являются результаты, полученные профессором лондонского Университета Роэмптонга Адама Окельфорда. В Зигонической Теории профессора большое значение придается таким методам, как подражание, имитация, что легло в основу научных работ Адама Окельфорда по музыкальной терапии. Он также указывал, что ребенок с РДА многие звуки из внешней среды может воспринимать как музыку. Это, по мнению Окельфорда помогает формированию постижению себя и окружающих и помогает установить контакт с больным ребенком. Ученики профессора являются еще одним свидетельством сильного влияния музыки на детей с ранним детским аутизмом [5].

Большая работа по работе с аутичными детьми проводится многие годы в «Слушательском центре Томати» в Стамбуле, названном в честь французского медика Альфреда Томати, который одним из первых предложил лечить аутизм музыкой. Турецкие ученые установили, что в работе с такими детьми помогает музыка В. А. Моцарта [6].

Большое внимание занятиям с детьми-аутистами придается специалистами в ЦПМССДиП. Музыкальный педагог этого центра О.Е. Фомина отмечала, что в центре обобщают и развивают методики, разработанные специалистами из разных стран. При этом в занятиях используются такие формы, как музыкальное приветствие, упражнения для концентрации внимания, музыкально дидактические игры, игровая деятельность, упражнения на развитие дыхания, артикуляцию, вокалотерапию, театрализацию и прощание [5].

Особенностью данных упражнений являлись общие подходы, характерные для занятий с детьми-аутистами, а именно постепенное нарастание сложности и преемственность занятий.

О. Ю. Иконникова в своей работе в коррекционном детском саду пришла к выводу, что начинать занятия с детьми с диагнозом РДА надо с развития элементарной активности ребенка, простейших звукоподражаний, побуждения к танцевальным движениям, под музыку, как средства самовыражения. Большое значение она придавала структурированию занятий с применением повторяющихся действий и с обязательным включением процессов приветствия и прощания с детьми, что позволяет сформировать у ребенка стереотип поведения. О. Ю. Иконникова заостряла внимание на необходимости постепенности включения в занятие детей в зависимости от их настроения и состояния, а также на способность педагога в подобных случаях не бояться менять планы в процессе этих занятий. Как многие педагоги, работающие с детьми с аутизмом, она отмечала способность совместной игры на музыкальных инструментах устанавливать более тесные отношения между педагогом и ребенком [6].

Психолог реабилитационного центра «Ремесла» Н. Волкова сочетает в своей работе классические психологические методики и музыкальные упражнения. Особенностью ее занятий также являются постепенность, индивидуальный подход, создание условий, которые позволяют ребенку расслабиться и чувствовать себя в безопасности, что чрезвычайно важно при работе с детьми с ранним детским аутизмом [11].

Многие педагоги в нашей стране используют программу «Музыка» под редакцией Ю. Б. Алиева, авторские программы и методические пособия «Ладушки» И. Каплуновой и И. Новоскольцевой, Е. Железновой, М. И. Родиной, С. В. Шушарджана и др.

Таким образом, анализ ситуации с ростом заболеваемостью детей с диагнозом ранним детским аутизмом показал, что в нашей стране необходимо развивать раннюю диагностику и

совершенствовать статистику данного заболевания. Это позволит на государственном уровне создать систему комплексной помощи детям - аутистам и их родителям. Одним из ведущих механизмов такой помощи должна стать музыкотерапия, которая позволит использовать музыку для развития личности с разработкой музыкальных коррекционных программ, помогающим устранять нарушения в развитии детей с ранним детским аутизмом и формировать недостающие им функции.

### *Литература:*

1. *Алвин, Д., Уорик, Э.* Музыкальная терапия для детей с аутизмом/ Д. Алвин, Э. Уорик // Интернет ресурс <https://nsportal.ru>

2. *Афанасьев, И.В., Левина, И.Д.* Психолого-педагогическое сопровождение как средство и условие позитивной социализации различных категорий обучающихся // Искусство и образование. 2020. № 5 (127). С. 166–175.

3. *Бабич, И.А.* Уроки музыки в начальной школе для детей с расстройствами аутического спектра. Аутизм и нарушение развития/ И.А. Бабич // 2010 г. №2 (29). -С.46-56.

4. *Грибкова, О.В., Афанасьев, В.В., Уколова, Л.И., Аликина, Е.В.* Инновационные проекты в системе модернизации музыкально-педагогического образования (модернизация муз-пед. образования). Свидетельство о регистрации базы данных RU 2015620659, 21.04.2015.

5. *Елькина, А.В.* Детский аутизм и музыка. Можно ли вылечить детский аутизм? / А.В. Елькина // Интернет ресурс <http://www.2099.ru>

6. *Иконникова, О.Ю.* Особенности организации музыкальной деятельности в детском саду для детей с расстройствами аутистического спектра/ О.Ю. Иконникова // Вопросы дошкольной педагогики 2018 г. № 7 (17), -С. 36-38.

7. *Левина, И.Д., Афанасьев, В.В.* Особенности развития детей старшего дошкольного возраста с ограниченными возможностями здоровья // Искусство и образование: методология, теория, практика. 2019. Т. 2. № 1-2. С. 84-93.



8. *Молчанов, А.С.* Между структурой, восприятием и смыслом. О Зигонической теории Адама Окельфорда/ А.С. Молчанов // Вестник музыкальной науки №: 3 (21) 2018 г. - С. 27-38.

9. *Никольская, О.С., Баенская, Е.Р., Либлинг, М.М., Костин, И.А., Веденина, М.Ю., Аршатский, А.В., Аршатская, О.С.* Дети и подростки с аутизмом/ О.С. Никольская, Е.Р. Баенская, М.М. Либлинг, И.А. Костин, М.Ю. Веденина, А.В. Аршатский, О.С. Аршатская // Психологическое сопровождение/ Теревинф. Москва, 2005 г. - С 1-220.

10. *Филиппова, Н.В., Барыльник, Ю.Б.* Эпидемиология аутизма: современный взгляд на проблему. Социальная и клиническая психиатрия/ Н.В. Филиппова, Ю.Б. Барыльник // ГБОУ ВПО Саратовский ГМУ им. В.И. Разумовского, Минздрава России, 2014 г. т. 24, № 3 -С. 96-101.

11. *Фомина, О.Е.* Музыкальные занятия с детьми, имеющими нарушения в развитии/ О.Е. Фомина // Аутизм и нарушение развития, №4, 2009 г. С.46-51.

12. *Oparina N.A., Nedelnitsyna U.V., Levina I.D., Maltseva O.V.* Folk dance as a means of formation and creative education of primary school children personality // PalArch's Journal of Archaeology of Egypt/ Egyptology. 2020. Т. 17. № 6. С. 731-742.

13. *Heaton, P.B.* // Journal of Applied Developmental Psychology. – 2008. – №26. – P. 171–182.

**Бурмистрова Ксения Сергеевна,**  
студентка магистратуры музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель д.п.н., профессор Грибкова О.В.

## **МЕТОДЫ УСТРАНЕНИЯ РАСПРОСТРАНЕННЫХ ОШИБОК НАЧИНАЮЩИХ ВОКАЛИСТОВ**

*В статье рассмотрены факторы возникновения распространенных ошибок начинающих вокалистов, проанализированы частые вокальные ошибки и предложены методы по их устранению.*

**Ключевые слова:** *начинающий вокалист, ошибки вокалистов, дефекты голоса, методы вокальной работы.*

В наше время все больше людей хотят обучаться вокальному искусству. Каждый год открываются новые музыкальные школы, вокальные студии, появляются новые специалисты, разрабатываются новые методики и техники развития вокального мастерства. Педагоги с радостью готовы поддержать желание ученика обучаться вокалу, и начинают проходить с ним долгий и интересный путь развития вокального мастерства. Эти аспекты подводят нас к следующей проблеме: с какими ошибками сталкивается начинающий вокалист в процессе обучения, какими методами можно их устранить?

Свои достоинства и недостатки есть у каждого начинающего певца. Компетентный педагог способен услышать голосовые дефекты своего ученика и вовремя их устранить. Существуют различные факторы, влияющие на возникновение вокальных ошибок и голосовых дефектов: неопытность педагога, самостоятельное пение, природное повреждение голосового аппарата, стиль жизни. Все это влияет на процесс обучения вокальному мастерству и успехов начинающего вокалиста.

Рассмотрим подробнее самые распространенные ошибки начинающих вокалистов:

### 1) пение без опоры

Отсутствие опоры, горловое звучание – это огромная нагрузка на голосовой аппарат. Такая ошибка приводит к травмированию связок и, впоследствии, к возможным заболеваниям: хрипоте, осиплости, заболеванию верхних дыхательных путей, потере голоса. Без опоры звука ученик не достигнет объемного, свободного звучания. Форсированный звук, сформированный горлом, помогут устранить упражнения на мягкую или придыхательную атаку, а также на укрепление и углубление опоры. Существуют различные упражнения, в которых физически хорошо чувствуется работа диафрагмы, например, встать лицом к стене на вытянутых руках, правильно взять дыхание и давить в стену, произнося на выдохе звук «с». После такого упражнения ученик поймет ощущение «опоры звука» и сможет реализовать его в пении.

### 2) физиологические и психологические зажимы

На начальном этапе обучения, когда голос только начинает формироваться, могут возникнуть физиологические и психологические зажимы различного рода. К физиологическим зажимам относятся зажимы: языка, нижней челюсти, гортани, шеи, рук, корпуса тела. Снять телесные зажимы ученику может помочь хождение во время пения или какое-либо пульсационное движение под ритм песни. При правильной организации голосоведения, такая небольшая амплитуда движения не будет мешать начинающему вокалисту сосредоточиться на формировании звука.

Зажим языка и нижней челюсти создает напряженный тусклый звук. При работе над такой ошибкой, педагог может применить различные упражнения на открытый звук, чередуя гласные, попутно объясняя, как формируется язык на каждой из них.

Снять зажим гортани поможет проговаривание текста песни в спокойном темпе, делая акцент именно на речевой позиции. Знаменитый американский педагог Сэт Риггс отмечал при работе гортани следующее: «Пение в речевой позиции – основа вашей

голосовой свободы. Когда вы разговариваете в тихой удобной манере, ваши внешние мышцы не участвуют в работе гортани. Это происходит потому, что в этом случае вас заботит не звук, а передаваемая с его помощью информация. Таким образом, ваша гортань остается в относительно стабильном, или как мы это называем, речевом положении. Это положение или позиция являются идеальным для пения. Если вы научитесь получать и поддерживать звук в такой удобной позе, вы будете петь с такой же легкостью, с какой вы обычно разговариваете»[7].

Начинающий вокалист, также, сталкивается с различного рода психологическими зажимами, например: стеснение, страх публичных выступлений, сомнение в правильном интонировании, боязнь оценки, недовольство своим голосом, боязнь полного звука, страх высоких нот.

В своем труде «Работа актера над собой» К.С. Станиславский говорил о влиянии физиологических зажимов на психологическое и эмоциональное состояние человека. Он, также, отмечал, как разные зажимы влияют на физическое состояние. Станиславский писал: «Когда они (*мышечные зажимы*) создаются в голосовом органе, люди с прекрасным от рождения звуком начинают сипеть, хрипеть или доходят до потери способности говорить. Когда зажим утверждается в ногах, актер ходит точно паралитик, когда зажим в руках – руки коченеют, превращаются в палки и поднимаются точно шлагбаумы. Такие же зажимы со всеми их последствиями, бывают в спинном хребте, в шее, в плечах»[8].

Каждый педагог-музыкант является и психологом в обучении своего ученика. В работе над психологическими зажимами могут быть применены различные психологические приемы. Если ученик стесняется и боится публичных выступлений и оценки, можно на урок или концерт пригласить человека, которого ученик любит и не стесняется. Такой психологический метод сформирует атмосферу одобрения и доверия.

Сомнение в правильном интонировании, недовольство своим голосом, боязнь полного звука, страх высоких нот поможет

преодолеть создание на уроке ситуации успеха. Педагог должен развенчать страхи студента, путем поэтапного раскладывания процесса и динамики развития вокальной работы ученика с учетом адекватной оценки его возможностей. Необходимо обнадежить и подбодрить ученика четким планом и пошаговым комфортным режимом обучения.

### 3) неточность интонации

Такой вокальный дефект может быть связан с нарушением слухового аппарата, тогда работа, в этом отношении, будет проводиться, в первую очередь, с врачом. Рассмотрим более обыденную ситуацию, когда ученик, не имея никаких физических проблем со слухом, не попадает в ноты. Это довольно частая проблема и, порой, работа над ней ведется очень долго.

Работа гортани, положение языка, опора звука, артикуляция, мышечная раскрепощенность – все это может влиять на чистоту интонирования. В процессе обучения начинающего вокалиста необходим комплексный подход: нужно развивать ученика гармонически, воспитать в нем музыкальность, научить резонаторным ощущениям, опоре звука, правильному дыханию, музыкальности, научить его фразировке, обучить правильной дикции и артикуляции, наладить работу гортани. Несоблюдение даже одного из этих аспектов обучения вокальному мастерству могут привести к неточности интонации.

В своей работе с начинающими вокалистами, для повышения чистоты интонации педагог может использовать следующие методы:

- привести к совершенству натуральные ноты (тона примарной зоны):
- мысленно (внутреннее) пропеть звуки, это активизирует музыкально-слуховое представление;
- послушать свое пение, закрыв одно ухо;
- использовать фонетический метод развития голоса;
- предложить ученику эмоционально-образное восприятие произведения;

– развивать навык резонаторного ощущения, петь в высокой позиции.

Данные методы работы, развитый вокальный слух педагога и собственное понимание ученика проблем голосоведения помогут ученику развить точность интонации.

#### 4) вялая дикция и артикуляция

Существует большое количество общеизвестных актерских упражнений для проработки вялого артикуляционного аппарата и искажения слов при пении. Также, полезны будут различные скороговорки, которые помогут активизировать работу языка и губ. Условие работы артикуляционного аппарата – естественность и активность. Добиться активной естественности поможет снятие различных лицевых зажимов через стимуляцию работы различных лицевых мышц. Зажимы могут отражаться не только в звуке, но и на лице начинающего вокалиста, поэтому прорабатывать упражнения на дикцию и артикуляцию лучше перед зеркалом, чтобы увидеть недочеты, зажатость, а также успехи проделанной работы.

#### 5) самостоятельные занятия

Риск самостоятельных занятий заключается в том, что начинающий неопытный вокалист может начать свое обучение со слишком сложного репертуара, тем самым, он может надорвать свой голосовой аппарат. Также, может сформироваться форсированное звучание, пение без опоры голоса, что, в конечном счете, может закончиться дисфонией. Овладеть голосом можно только под наблюдением профессионального педагога. Педагог подберет качественный репертуар, поставит технику, научит правильному звукоизвлечению, поможет создать сценический образ.

Подводя итог, необходимо отметить, что обучение искусству вокала становится эффективным, когда педагог знает пути преодоления всех вокальных ошибок начинающих вокалистов. Необходимо отметить, что каждая ошибка начинающего вокалиста встречается не в одиночку, поэтому необходим комплексный подход в решении данных проблем. Скоординированная работа над всеми

изложенными вокальными ошибками – залог правильного и красивого звука.

### *Литература:*

1. *Афанасьев, В.В., Афанасьева, И.В.* Методы представления знаний в процессе решения практических педагогических проблем // Вестник Нижневартковского государственного университета. 2015. № 2. С. 3–9.

2. *Бакланов, К.В., Бакланова, Н.К., Потапов, Д.А.* Творчество и мастерство в деятельности педагога дополнительного образования // Искусство и образование. 2020. № 5 (127). С. 226-235.

3. *Грибкова, О.В., Афанасьев, В.В., Уколова, Л.И., Аликина, Е.В.* Инновационные проекты в системе модернизации музыкально-педагогического образования (модернизация муз-пед. образования). Свидетельство о регистрации базы данных RU 2015620659, 21.04.2015.

4. *Низамутдинова, С.М.* Художественность как основа музыкальной педагогики (к 100-летию В.К. Мержанова) // Искусство и образование. 2020. № 2 (124). С. 9-16.

5. *Низамутдинова, С.М.* Концептуальные основы метода сотворчества в музыкальной педагогике // Казанская наука. 2016. № 1. С. 104-106.

6. *Потапов, Д.А., Афанасьев, И.В.* Развитие креативности личности в системе непрерывного образования // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2020. № 1. С. 7.

7. *Риггс, С.* Пойте как звезды; пер. с англ. О. Ильина, А. Ильина. СПб. : Питер, 2007. 120 с.

8. *Станиславский, К.С.* Работа актера над собой / К.С. Станиславский / Собрание сочинений в девяти томах. Том 2. - М.: «Искусство», 1989. - 416 с. С. 133.

9. *Уколова, Л.И., Цзян, Ш., Чжоу, М.* Вокализы как жанр музыкальной формы в профессиональной работе музыканта-певца // Искусство и образование. 2020. № 1 (123). С. 82-89.

10.Школяр, Л.В., Алексеева, Л.Р., Бодина, Е.А., Живов, В.Л. Музыкальное образование. Учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. – М.: Русское слово, 2014. - 528 с.

**Бурмистрова Ксения Сергеевна,**  
студентка магистратуры музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель д.п.н., профессор Грибкова О.В.

## **ПРОБЛЕМА СОЗДАНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА НАЧИНАЮЩЕГО ЭСТРАДНОГО ВОКАЛИСТА**

*В статье рассмотрены основные компоненты и различные аспекты создания сценического образа начинающего вокалиста, отмечена важная роль педагога в этом процессе. Установлено, что создание сценического образа вокалиста является комплексным подходом.*

**Ключевые слова:** *сценический образ, начинающий вокалист, эстрадный вокал, средства выразительности, актерское мастерство.*

Создание вокально-сценического образа – это непростой творческий процесс, который требует профессионального опыта, знаний и навыков. Помочь реализовать творческий замысел, создать индивидуальный образ начинающему вокалисту поможет опытный педагог. Каким же образом происходит создание сценического образа начинающего эстрадного вокалиста?

Отличительной особенностью эстрадного вокала является то, что в процессе обучения формируется полноценный комплекс выразительных средств, а не только вокальное мастерство. Создание



вокального образа реализуется исходя из драматургии произведения: вокалист вживается в роль персонажа, переживает его эмоции, осмысливает актерскую задачу и реализует замысел произведения. Важно добиться такого состояния, при котором вокальная техника будет отточена и уже на сцене вокалист смог бы через замысел произведения выразить свою творческую индивидуальность, смог бы импровизировать и играть с аудиторией.

Среди выразительных средств, которые участвуют в создании сценического образа, большое значение имеет актерское мастерство исполнителя. Большое значение имеют воображение и фантазия. Большой эмоциональный отклик вызовет такой исполнитель, у которого внутреннее личное видение творческого замысла автора будет более ярко выражено. В работе К.С. Станиславского «Работа актера над собой» отмечена важная мысль, которая применима не только к игре актера, но и к актерскому мастерству эстрадного вокалиста: «Станиславский предлагал актеру "идти от себя", то есть от своей жизни, своего духовного и душевного опыта, эмоциональной памяти, сопоставимых с опытом чужой души и чужой жизни, которую артист призван воплотить»[8]. Действительно, пользуясь таким актерским советом, вокалист сможет вовлечь аудиторию, поделиться через музыку своими эмоциями.

Существуют также, дополнительные выразительные средства, которые усиливают яркость художественного образа: театральные костюм и игра (взаимодействие со зрителями, взаимодействие с музыкантами, танцорами). Такие средства будут подчеркивать выигрышные стороны певца, его индивидуальность, но они не должны разрушать созданный художественный образ.

Мастерство вокально-сценического искусства, также, заключается в синтезе пения и физических усилий. Голос исполнителя на сцене должен звучать ровно и красиво, в то время как вокалисту приходится учитывать сценическое пространство, в котором он находится. Бывает, что выступать приходится в неудобных залах, сцена может быть очень маленькой или музыканты на сцене ограничивают пространство исполнителя. Начинающему

вокалисту нужно учитывать все эти аспекты будущего выступления и заранее отработать свое выступление на конкретной локации.

При создании сценического образа можно выделить основные компоненты:

- анализ драматургии произведения;
- синтез вокального мастерства и актерского искусства;
- стремление к импровизационному самочувствию.

Существует большое количество методов для развития каждого из этих компонентов в отечественной и зарубежной литературе, в опыте многих педагогов-музыкантов и знаменитых актеров.

Рассмотрим подробнее основные аспекты, которые влияют на создание сценического образа:

#### 1) работа с текстом

Работая с текстом, необходимо уделять внимание технической стороне вопроса – качественной дикции и артикуляции. Но, помимо этого, важно прочувствовать драматургию песни. Хорошим приемом для этого может послужить прочтение текста песни как стихотворение, расставляя в нем логические акценты, уделяя внимание различным средствам выразительности, которые использовал автор. Бывает, что начинающий вокалист не понимает, о чем он поет, и это касается не только песен на иностранных языках, но даже смысл песни, написанной на родном языке, не сразу доходит до исполнителя. Педагог должен помочь ученику наполнить текст смыслом, вызвать у него личностные ассоциации, сформировать правильное понимание творческого замысла автора.

#### 2) тембр

Начинающему вокалисту требуется помощь педагога в умении представить окраску звука, его характер. Задача педагога – помочь сформировать у ученика правильные тембровые представления произведения. Для этого можно воспользоваться методом образного определения, при этом могут использоваться определения, которые связаны не только со слуховыми, но и с осязательными (мягкий, твердый, жесткий), резонаторными (светлый, темный, высокий, низкий), но и вкусовыми ощущениями (вкусный, сочный, пресный).

Эти ассоциативные связи помогут выразить эмоциональное состояние человека.

### 3) динамика

Содержание произведения определяет силу звука и его изменение. Динамический план произведения можно отметить в тексте пометками *crescendo* и *diminuendo*, а также другими, понятными ученику динамическими акцентами. В работе над динамикой необходимо обращать внимание на правильность певческого дыхания и звукообразования, необходимо исключать форсированного пения на *forte*.

### 4) фразировка

Начинать работу над произведением следует с анализа его формы, так как музыкальная фразировка зависит от структуры произведения: деления на периоды, фразы, предложения. Овладеть фразировкой, значит суметь связать эти компоненты в единое целое, в законченную мысль. Стремление выделить и найти главное слово, основную мысль, прийти к ней – это определяющий фактор выразительного пения.

### 5) пластическая выразительность

Пластика для эстрадного вокалиста является выражением художественного образа, творческого замысла автора произведения. Она должна эмоционально воздействовать своей выразительностью на аудиторию в решении эстетических и смысловых задач песни. Логическое построение движений должно соответствовать драматургии произведения, тогда художественный образ концертного номера будет выглядеть полно и убедительно.

### 6) вокальный номер

Небольшая театральная постановка на сцене во время выступления может дополнить сценический образ вокалиста. Но на такое проявление себя на сцене скорее могут претендовать более опытные вокалисты. Начинающему же певцу, неуверенному в качестве своего вокально звучания, лучше сосредоточиться на вокальной технике и контакте с публикой, а также на своей соответствующей сценическому образу пластике движений, чтобы

выступление на сцене было более естественным и не зажатым. Л.Б. Дмитриев писал: «Певец, чтобы обрести необходимое творческое состояние и целиком переключиться на выполнение исполнительских задач, должен владеть певческими навыками, доведенными до автоматизма. Только тогда, когда исполнитель свободно распоряжается своим голосом, он оказывается способным к вхождению в образ, к глубокому погружению в творчество. Вокальное несовершенство, заставляющее певца концентрировать свои сознательные усилия для достижения желаемого звучания, неминуемо нарушает течение исполнения, которое теряет свою убедительность, органичность, естественность» [5].

Подводя итог, нужно отметить, что создание сценического образа – это комплексная задача: начинающему вокалисту необходимо уметь пользоваться своим вокальным аппаратом, владеть различными средствами выразительности, уметь правильно осмысливать свое пение, знать законы сценического искусства, работать над своим актерским мастерством и музыкальностью.

### *Литература:*

1. *Афанасьев, И.В., Левина, И.Д.* Психолого-педагогическое сопровождение как средство и условие позитивной социализации различных категорий обучающихся // Искусство и образование. 2020. № 5 (127). С. 166–175.

2. *Афанасьев, В.В.* Психологические проблемы сценического поведения актера – музыканта // В сборнике: Нравственное и патриотическое воспитание школьников и студентов в процессе музыкально-художественного образования: традиции и инновации// материалы Международной научно-практической конференции-съезда. ответственный редактор: Л. А. Тарасова. Москва, 2008. С. 248–251.

3. *Грибкова, О.В.* Формирование профессиональной культуры будущего педагога-музыканта на основе компетентностного подхода // Педагогика искусства. 2009. № 4. С. 91-95.

4. *Грибкова, О.В., Афанасьев, В.В., Уколова, Л.И., Аликина, Е.В.* Инновационные проекты в системе модернизации музыкально-педагогического образования (модернизация муз-пед. образования). Свидетельство о регистрации базы данных RU 2015620659, 21.04.2015.

5. *Дмитриев, Л.Б.* Интуиция и сознание в творчестве и вокальной педагогике. // Вопросы вокальной педагогики. Сб. статей. Вып.7. /Сост. А. Яковлева. – М.: 1984, - 217 с. С.142

6. *Низамутдинова, С.М.* Концептуальные основы метода сотворчества в музыкальной педагогике // Казанская наука. 2016. № 1. С. 104-106.

7. *Смородинова, М.В.* Этика педагогической деятельности. Учебно-методическое пособие. – М., 2017.

8. *Станиславский, К.С.* Работа актера над собой / К.С. Станиславский / Собрание сочинений в девяти томах. Том 2. - М.: «Искусство», 1989. - 416 с. С. 5.

9. *Уколова, Л.И.* Значение музыкального образования в укреплении российских национальных культурных традиций // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2020. № 1. С. 5.

10. *Школяр, Л.В., Алексеева, Л.Р., Бодина, Е.А., Живов, В.Л.* Музыкальное образование. Учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. – М.: Русское слово, 2014. - 528 с.

11. *Oparina N.A., Nedelnitsyna U.V., Levina I.D., Maltseva O.V.* Folk dance as a means of formation and creative education of primary school children personality // PalArch's Journal of Archaeology of Egypt/ Egyptology. 2020. Т. 17. № 6. С. 731-742.

**Вань Жуйхуа (КНР),**

студент магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВОУ «Московский городской педагогический университет»

**Ван Тяньи (КНР),**

студент магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВОУ «Московский городской педагогический университет»

Научный руководитель – к.п.н., доцент Кудринская И.В.

## **ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПЕВЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ У НАЧИНАЮЩИХ ВОКАЛИСТОВ**

*В статье рассматривается развитие возможностей певческих навыков обучающихся вокалу на первоначальном этапе работы с педагогом. Авторы утверждают, что даже с весьма скромными вокальными задатками при правильной, систематичной и кропотливой работе с голосом можно получить отличный результат.*

**Ключевые слова:** музыкальные способности, подготовленность ученика, вокал, первые уроки пения, начинающий вокалист

Одной из главных задач на занятиях с учениками является определение вокальных дефектов и способы их преодоления. Очень часто можно наблюдать учащихся, имеющих целый ряд недостатков, которые требуют упорного труда и терпения, чтобы добиться положительного результата. К этим серьёзным недостаткам чаще всего относятся: шумный вдох, зажатость гортани или форсирование звука, пение на горле и заглоте с носовым оттенком, сипота, неточность интонации, тремоляция голоса. Работа с учениками, где уроки по постановке голоса проводятся лишь один раз в неделю без дополнительных уроков с концертмейстером, ставят перед преподавателем вокала целый ряд сложнейших задач для дальнейшей работы с учащимся.

Самая большая проблема – это отсутствие вокальных данных и музыкального слуха у учащихся, слабая музыкальная подготовка, неумение владеть правильным певческим дыханием, и самое главное – нежелание работать над собой, для того чтобы преодолеть свои вокальные недостатки и добиться более положительного результата.

Как же нужно развивать культуру вокального исполнительства? Мы считаем, что учащимся при разучивании вокальных произведений необходимо играть мелодию на инструменте и слушать высоту звучания инструмента, подстраивать свой голос под инструмент, вырабатывать слуховой контроль верной интонации и высокой позиции звука. Но для этого нужно много работать, обязательно играя мелодию и слушая себя.

Начинающий вокалист должен ощущать внутренним слухом высоту звучания инструмента для того, чтобы интонационно правильно этот звук воспроизвести. Только в таком направлении и необходимо работать, чтобы преодолеть такой серьезный недостаток. Кроме того, каждое произведение на занятиях поют по несколько раз целиком, чтобы учащийся имел представление, как нужно исполнять данное произведение. Например: уметь правильно распределить дыхание по фразам, иметь представление о композиторе, грамотном прочтении музыкального текста, правильном ритмическом рисунке, характере и стиле данного произведения и т.д.

Работа над вокальной культурой исполнения с начинающими должна строиться на индивидуальном бережном подходе к каждому ученику, с учетом его индивидуальных способностей и возможностей, а также индивидуальных особенностей строения голосового аппарата.

С первых же уроков необходимо петь легкие вокализы из первой тетради Г. Зейдлера, И. Вилинской, Ф. Абта, а также легкие вокальные произведения Б. Милькович песни Дж. Перголези. Эти произведения доступны для освоения начинающими вокалистами (небольшой диапазон, простой мелодический рисунок).

При пении таких простых примеров требуется качественное музыкальное исполнение и сознательное отношение к тексту. Выполнить эти требования вполне в возможностях учащихся.

Последовательность, в какой будет идти работа над вокальными недостатками и трудностями, определит характер упражнений, вокализов и произведений, что поможет начинающим певцам приобрести навыки культуры вокала.

В наши дни происходит популяризация эстрадного пения. Это связано с появлением в стране различных телевизионных конкурсов, вокальных проектов для одаренных людей. Интерес к вокальному исполнительству обуславливается желанием сделать из себя профессионального артиста, поэтому в результате повышенной активности в этой сфере искусства открываются вокальные студии для людей разного возраста.

Практика показывает, что человек не имеет представления о певческих манерах, копирует популярных исполнителей, поет так, как ему удобно и легко. Но это не означает, что он это делает правильно. Постановка голоса требует работы с профессиональным педагогом по вокалу, систематических занятий и, непосредственно, мотивацию самого начинающего певца.

Формирование представлений о певческой манере может представлять комплекс условий, обеспечивающий эффективную работу с начинающими певцами. Но зачастую эти условия реализуются некачественно, так как ощущается неопытность педагога в неправильном подборе упражнений, наглядного и музыкального материала, неверность представлений о певческой позиции, манере и т.д.

Формирование навыков пения имеет особое значение в музыкальном развитии начинающих вокалистов-эстрадников, так как процесс пения является наиболее доступной формой создания музыки и самовыражения. Правильное пение среди начинающих успешно развивает как музыкальный слух, так и пение голоса. Голос увеличивается в объеме, улучшается подвижность, интонационная гибкость, тембровая окраска. Владение голосом дает возможность



мгновенно выразить свои чувства в пении, и этот эмоциональный всплеск заряжает его жизненной энергией.

Основная цель певческой деятельности — воспитание у учащихся певческой культуры, приобщение их к музыке.

Задачи певческой деятельности вытекают из общих задач музыкального воспитания и вокального обучения:

- развитие общих музыкальных способностей;
- формирование основ певческой и общей музыкальной культуры;
- формирование культуры мышления и артистизма;
- обучение основам постановки голоса;
- овладение вокально-техническими навыками;
- определение вокальных дефектов и способы их преодоления;
- развитие вокального слуха и вокально-слуховых представлений.

### *Литература:*

1. *Афанасьев, В.В., Куницына, С.М., Лебедев, В.В., Расташанская, Т.В.* Формирование нового облика системы дополнительного профессионального образования // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Педагогика и психология. 2016. № 1 (35). С. 8-19.

2. *Битус, А.Ф.* Певческая азбука ребенка / А.Ф. Битус. – Минск: Тетра Системс, 2011 г. – 95 с.

3. *Витт, Ф.Ф.* Практические советы обучающимся пению / Ф.Ф. Витт. – Л.: Музыка, 1968. – 63 с.

4. *Гордеева, Т.Ю.* Певческий процесс и феномен «невыразимого» / Т.Ю. Гордеева // Вестник КАЗГУКИ. – 2016. – №4. – С.111-115.

5. *Гонтаренко, Н.Б.* Уроки сольного пения: вокальная практика / Н.Б. Гонтаренко. – Ростов н/Д: Феникс, 2014. – 189 с.

6. *Грибкова, О.В.* Формирование профессиональной культуры будущего педагога-музыканта на основе компетентностного подхода // Педагогика искусства. 2009. № 4. С. 91-95.

7. *Дмитриев, Л.Б.* Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 2007. – 167 с.

8. *Морозов, В. П.* Биофизические основы вокальной речи / В.П. Морозов. – Л.: Наука, 1977. – 232 с.

9. *Сокерина, И.В.* Становление личностно-профессиональных качеств будущего педагога-музыканта (в процессе вокальной подготовки студентов в вузе). Дис. ... кандидата педагогических наук. – М., 2011.

10. *Уколова, Л.И.* Влияние культурно-образовательной среды на процесс воспитания растущего человека / Л.И. Уколова // Мир науки, культуры и образования. – 2016. – №6. – С. 274–276.

11. *Ушакова, О.Б.* Формирование профессиональной мотивации средствами современной хоровой музыки // Музыка и живопись как средство коммуникации. 2012. С. 68-71

***Воронова Анастасия Александровна,***  
студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель д.п.н., профессор Грибкова О.В.

## **ТРУДНОСТИ ПЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А CARPELLA И МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД НИМИ**

*В статье автор рассматривает трудности, с которыми может столкнуться хормейстер в вокально-хоровой работе над произведениями без сопровождения. Рассуждает о важности овладения навыками пения а carPELLa для повышения исполнительского уровня исполнителей. Рассматривает процесс репетиционной*

*работы, выделяет методы, направленные на успешное освоение произведений а cappella. Невозможно говорить о высоком уровне хорового исполнительства, не проработав навык многоголосного пения без сопровождения.*

***Ключевые слова:** развитие голоса, развитие слуха, многоголосное пение, а cappella. хоровой строй, хоровой коллектив, интонация, унисон.*

Хоровое пение – самая доступная форма музыкальных занятий, направленная на эффективное развитие музыкальных способностей детей. Наиболее ярко специфика коллективного исполнительства представлена пением а cappella, когда голоса не имеют инструментальной поддержки, а содержание произведения передается посредством воспроизведения гармонических красок певческими голосами. Пение а cappella берет свое начало в народном песенном творчестве. Сам термин появился в XVII веке, дословно означает «как в капелле». Как профессиональный исполнительский стиль пение а cappella прошло достаточно долгий путь формирования.

Хоровые коллективы, хорошо освоившие многоголосное пение с сопровождением не всегда могут исполнить одnogолосные произведения с элементами двухголосия на должном уровне. Пение а cappella считается не только высшей формой хорового исполнительства, но и наиболее трудной, так как без поддержки инструмента многие интонационные, вокальные, ансамблевые недостатки становятся заметными. Именно поэтому исполнение произведений без сопровождения требует от исполнителей высокого уровня владения исполнительскими навыками и способствует развитию исполнительских возможностей хорового коллектива. [8, с.15]

В процессе работы с хором существует ряд трудностей из-за разного уровня исполнительских способностей участников коллектива. В работе над произведениями без сопровождения следует уделять особое внимание развитию чувства ритма, музыкального

слуха, вокально-хоровых навыков и исполнительских способностей. Произведения без сопровождения способны влиять на качественный рост каждого исполнителя и всего коллектива, происходит это посредством улучшения интонационной, вокальной сторон и развития слуха. При пении а cappella исполнитель начинает осознанно воспроизводить звук, который мысленно слышит.

Пение без сопровождения лучше всего способствует развитию музыкального слуха, так как без поддержки инструмента повышается уровень самоконтроля исполнителей. Певцы начинают слушать не только свой голос, но и звучание своей партии и всего коллектива, вследствие чего обостряется слуховое внимание и вырабатывается слуховой самоконтроль. Отсутствие сопровождения выявляет необходимость внутренне пропевать партию другого голоса, чтобы вступить самому, что помогает развитию внутреннего слуха.

Обучение пению а cappella стоит начинать с одноголосия, которое является основой многоголосного пения. Без чистого воспроизведения унисонного звучания не может быть многоголосия. На первом этапе следует выбирать одноголосные песни с небольшим диапазоном и ясным гармоническим развитием. Это даст возможность обратить внимание на интонацию. Унисон в хоре подразумевает не только интонационно чистое пение, но слияние голосов в ансамбль. Успешное развитие музыкального слуха происходит при осознанной работе исполнителей. При выстраивании унисона следует работать в зоне примарных тонов, удобных для исполнения всем хоровым партиям. Звук может быть спет на любой удобный слог или с закрытым ртом. Произведения и упражнения должны иметь ясную гармоническую основу, прочную опору на тонику. Чтобы добиться чистоты хорового строя, внимание стоит направить на точное интонирование тонов и полутонов.

Многоголосное пение – сущность хорового исполнительства. От степени овладения свободным исполнением многоголосия зависит уровень мастерства любого хорового коллектива. Знакомство с многоголосным пением следует начать с овладения навыками двухголосного пения, при этом работа над одноголосием не

заканчивается. Происходит расширение кругозора и развитие музыкальной памяти, воспитываются навыки чтения с листа.

На начальном этапе работы над двухголосием а саррелла следует использовать произведения с подголосочным типом изложения, в которых второй голос оказывает гармоническую поддержку, между голосами должны образовываться ясные гармонические сочетания. Хормейстеру важно развивать у исполнителей гармонический слух, способность ориентироваться в гармонии, для этого могут применяться такой прием как: подстраивание голоса в терцию к основной линии. Стоит отметить, если мы хотим успешно активизировать слух исполнителей, во время работы над произведением а саррелла использование инструмента должно быть сведено к минимуму, так как постоянная поддержка приводит к рассеиванию внимания. Настраивать хор лучше посредством камертона и голоса.

Многоголосное пение а саррелла подразумевает высокий уровень сознательного отношения. Исполнители должны представлять лад, гармонию, интервальные соотношения. Повышает уровень сознательного отношения к многоголосному пению исполнение произведения по партитуре. Хористы могут не только представить развитие партий других голосов, но и следить за ними по партитуре.

При подборе и разучивании репертуара без сопровождения следует учитывать тесситурные условия каждой партии, вокальные трудности, которые могут отрицательно сказаться на чистоте интонации и конечном результате. Чистота интонации достигается в процессе работы с помощью искусственно созданных условий. Можно прибегнуть к транспонированию, которое позволит исполнителям привыкнуть к удобному и естественному звукоизвлечению.

Наиболее трудным видом многоголосного пения а саррелла считается полифоническое пение. Перед руководителем стоит задача воспитать умение слышать движение самостоятельных голосов в произведении. На начальном этапе знакомства с полифоническим

многоголосием в качестве упражнений можно использовать несложные песни и каноны.

Таким образом, разграничение произведений без сопровождения на мелодическое, гармоническое и полифоническое исполнение обуславливается усложнением материала. В непосредственной работе с хором необходима взаимосвязь всех перечисленных видов, так как работа над унисоном является основой многоголосного пения. Целесообразно использовать при работе над многоголосием упражнения, позволяющие одновременно развивать несколько навыков: анализ и преодоление вокально-исполнительских трудностей, чтение нот с листа. Необходимо продолжать работать над унисонным звучанием, используя разные по характеру упражнения. Сочетание с самого начала занятий в хоре унисонного и многоголосного пения дает возможность быстрого развития гармонического слуха учащихся, что благотворно влияет на активизацию их музыкальных способностей, на развитие навыков и многоголосного слышания. [1, с. 16]

Освоение навыков гомофонно-гармонического и полифонического пения а саррелла дает возможность хоровому коллективу исполнять произведения любой трудности. Исполнение хоровой музыки на высоком уровне приведет к осознанному отношению, глубоко-эмоциональному пониманию и отношению к музыке.

### *Литература:*

1. *Алиев, Ю. Б.* Пути формирования многоголосных навыков в детском хоре // Музыкальное воспитание в школе –М., 1965.– Вып. 4.

2. *Грибкова, О.В.* Теория и практика профессиональной культуры педагога-музыканта/ О.В. Грибкова//Монография. Москва, Издательство 11 – Формат. 2011. – 167 с.

3. *Грибкова, О.В., Афанасьев, В.В., Уколова, Л.И., Аликина, Е.В.* Инновационные проекты в системе модернизации музыкально-педагогического образования (модернизация муз-пед. образования).

Свидетельство о регистрации базы данных RU 2015620659, 21.04.2015.

4. *Живов, В.Л.* Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 272 с.

5. *Краснощеков, В.И.* Вопросы хороведения / В.И. Краснощеков. – М.: изд. «Музыка» 1969. – 299 с.

6. *Рачина, Б.С.* Путешествие в страну музыки. Учебно-методическое пособие / Б.С. Рачина. – СПб.: ГУПМ, «МиМ-Экспресс» 1997. – 127с.

7. *Самарин, В.А.* Хороведение и хоровая аранжировка: Учебн. Пособие для студ. Высш. Учеб. Заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2002 – 352 с.

8. *Стулова, Г.П.* Хоровое пение. Методика работы с детским хором / Г.П. Стулова. – М.: Планета музыки, 2014. – 124 с.

9. *Ушакова, О.Б.* Формирование профессиональной мотивации средствами современной хоровой музыки // Музыка и живопись как средство коммуникации. 2012. С. 68-71.

10. *Ушакова, О.Б.* Хоровой класс как творческая лаборатория в процессе подготовки педагога-музыканта // Теория и практика общественного развития. 2013. № 10. С. 253-256.

**Габидуллин Ильнур Хайдарович,**  
ассистент департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

**Шведов Александр Александрович,**  
студент магистратуры департамента музыкального  
искусства института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель, к.п.н., доцент Лукина Е.В.

## **ТРУДНОСТИ ОСВОЕНИЯ ПОЛИФОНИИ МЛАДШИМИ ПОДРОСТКАМИ В УСЛОВИЯХ КЛАССА БАЯНА ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ И ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ**

*В данной статье предлагается рассмотреть некоторые трудности освоения полифонии учениками младшего подросткового возраста в условиях детской музыкальной школы и детской школы искусств. Представлены широкие выразительные и образовательные возможности этого музыкального инструмента, а также проблемы, связанные с освоением такой важной составляющей учебного репертуара баяниста, как полифония. Даны примеры методических решений из опыта известных педагогов-баянистов.*

**Ключевые слова:** баян, готово-выборная система, полифонический репертуар, «полифония в лицах», история баяна, полифонические произведения.

Баян – обладающий широкими выразительными возможностями, самобытным тембром звучания и настоящей универсальностью как сольный, оркестровый, ансамблевый и аккомпанирующий музыкальный инструмент достаточно долгое время незаслуженно мало востребован в практике обучения детей и подростков музыке. Степень популярности этого музыкального инструмента можно проследить по конкурсу поступления в музыкальные вузы, например, в РАМ имени Гнесиных. Вместе с тем,



именно в наши дни наблюдается оживление интереса к этому инструменту. Многие семьи специально приводят своих детей в детские музыкальные школы и детские школы искусств для того, чтобы они могли ознакомиться с баяном и научиться на нем играть.

Возможности этого музыкального инструмента поистине велики, однако, есть и серьезные сложности, создающие препятствия для его освоения детьми. Во-первых, это касается его серьезной весовой массы, и даже инструмент уменьшенного размера, подходящий к тому, чтобы на нем учились играть дети, все равно достаточно тяжел, и требует от ученика хорошей физической подготовки. Во-вторых, продвижение юного музыканта невозможно без изучения полифонии, зависит от ряда условий. Главное из этих условий заключается в том, что полноценно исполнять произведения полифонического склада можно только на баяне готово-выборной системы. Строго говоря, играть полифонию можно и на баяне готовой системы, но это гораздо сложнее и требует специальных усилий. В чем заключается отличие готовой и готово-выборной систем?

Готово-выборная система сама по себе уже включает в себя две основных системы – готовую – в которой аккомпанемент состоит из басов и готовых аккордов, и выборную – когда в распоряжении левой руки исполнителя имеется полный хроматический звукоряд, позволяющий исполнять сложные, в том числе, и полифонические произведения.

Однако, такой музыкальный инструмент стоит достаточно дорого, и не каждая семья может себе позволить его приобрести для более насыщенных занятий своего ребенка. Ситуация осложняется также тем, что не в каждой музыкальной школе в фонде музыкальных инструментов есть запас готово-выборных баянов, тем более, подходящих по размеру детям 10-12 лет.

При отсутствии необходимого инструмента педагогу остается только ждать подходящего случая, когда у кого-нибудь из старших учеников освободится инструмент, и он передаст его своему младшему коллеге. А подготовительный этап к освоению полифонии

может начинаться уже в самом начале обучения. Так, многие педагоги предлагают в своих программах осваивать полифонические пьесы уже с первого класса ДМШ. Большинство все же рекомендует приступить к изучению полифонии со второго года обучения (С.Г. Абашин, А.М. Авдошин, О.А. Грудина, Е.Б. Костромина, Ю.Я. Лихачев, Л.В. Силкина и др.). В изданных сборниках, таких, например, как сборник «Полифонические пьесы для баяна, 1-3 классы ДМШ», изданный в Москве издательством «Кифара», предлагаются для изучения во втором классе следующие произведения: «Русская песня» Е. Аглинцевой, пьесы Ж. Армана и И. Гуммеля, «Ария» Г. Перселла», Аллегретто» Х.-Г. Нефе. Вместе с тем, составители таких сборников (В. Золотарев, В. Накапкин, А. Сурков и др.) отмечают, что предлагаемый репертуар предназначен для его исполнения на готово-выборном баяне.

Заслуженной популярностью пользуется сборник Полифонические пьесы И.С. Баха и его сыновей для готово-выборного баяна (1-5 классы ДМШ), составленный Заслуженным работником культуры Российской Федерации, директором Санкт-Петербургской детской музыкальной школы им. В.В. Андреева Ю.Я. Лихачевым, причем переложения для баяна вошедших в сборник произведений сделаны самим составителем.

Авторы наиболее востребованных программ по предмету «Специальность (баян, аккордеон)» отмечают, что «программа составлена с учетом опыта передовых музыкантов нашего времени, таких как И. Пуриц, Ф. Липс, З. Алешина, Г. Шахова, В. Семенов, В. Брызгалина и т.д. и все программные требования разработаны с учетом соблюдения дидактического принципа «последовательности и доступности» в обучении и усвоении учебного материала» [1].

Очевидно, что для дальнейшего успешного продвижения в направлении освоения полифонии, ученикам, не имеющим пока музыкального инструмента готово-выборной системы, необходим подготовительный этап, который позволит им впоследствии активно включиться в работу над полифоническим репертуаром.

Педагоги-баянисты обращаются к разнообразным подходам и методам, обеспечивающим реализацию такого подготовительного этапа. Некоторые педагоги обращаются к такой форме первоначального подхода к исполнению полифонии, как «полифония в лицах» (термин педагога класса баяна Альбины Ивановны Корнеевой). Ученикам предлагают исполнить, например, канон таким образом, чтобы каждый исполнял только свой голос. «Когда канон «разыгрывают», например, четверо юных баянистов, то эта «полифония в лицах» очень реально воспринимается. Живо также проходят репетиции, на которых они, добиваясь ансамбля, согласовывают характер исполнения, звук, динамические оттенки» [6].

В период, когда ученик еще не имеет возможности заниматься на инструменте, позволяющем исполнять полноценные полифонические произведения, опытные педагоги советуют больше внимания обратить на изучение истории баяна, организовать слушание исполнения полифонических произведений известными исполнителями, показать ученику фрагменты полифонических произведений, сыграть вместе с учеником двухголосную фразу по голосам на двух баянах и т.п.

Здесь уместно будет напомнить, что до сих пор многие считают баян и гармонь исконно русскими музыкальными инструментами. Это не так. И, как правило, ученики бывают очень удивлены тем, что прообразом современного баяна, считается древний инструмент шэн, который появился в Китае во 2 тысячелетии до новой эры. Это «язычковый духовой музыкальный инструмент, представляющий корпус с приделанными по кругу трубочками из бамбука или тростника с медными язычками внутри» [5].

Превращение древнего китайского инструмента шэн в гармонь произошло в Германии в первой четверти XIX века, когда органний матер Ф. Бушман по аналогии звукоизвлечения шэна изобрел механизм, усовершенствованный несколько позже К. Демианом и ставший первой гармонью. «В России гармоника появилась во второй четверти 19 века, ее привозили из-за границы, покупали на ярмарках

у иностранных торговых людей как диковинку. Инструмент, который мог сыграть мелодию и аккомпанировать, быстро завоевал популярность среди городских и сельских жителей. Без ее участия не проходило не одно празднество, гармонь наряду с балалайкой стала символом русской культуры» [4].

Музыкальный инструмент, названный баяном в честь легендарного сказителя XI века Бояна, о котором упоминается в «Слове о полку Игореве» был создан в 1907 году мастером из Петербурга П.Е. Стерлиговым специально для известного в то время исполнителя Я.Ф. Орланского-Титаренко.

«Модель, изготовленная для Я.Ф. Орланского-Титаренко, имела особое значение в истории баянного исполнительства. Этим музыкантом она стала с необычайной настойчивостью рекламироваться в различных концертных афишах, рекламах, анонсах, буклетах, отпечатанных программках концертов. Новая модель теперь получила активнейшую пропаганду именно под названием «Баян» [3, с. 128].

Характерной особенностью баяна является его приспособленность к исполнению полифонии. Выразительный, глубокий тембр звучания, напоминающий звучание органа как нельзя лучше подходит для исполнения полифонических произведений и они с полным правом занимают центральное место в репертуаре юных баянистов.

Однако, даже в том случае, когда у ученика есть возможность заниматься на баяне нужной системы, возникает целый ряд трудностей, связанных с освоением полифонии. «Перед начинающим музыкантом полифоническая музыка ставит ряд особенно трудных задач. Он должен вести несколько мелодических линий, несколько голосов, сообщая каждому из них свойственное ему туше, динамический план, фразировку и объединяя вместе с тем эти голоса в единый процесс развертывания произведения в целом. Исполнение полифонических произведений требует развитие внутреннего слуха и полифонического мышления» [6].

Во время упомянутого выше подготовительного периода необходимо увлечь ученика процессом слушания музыки, особенно полифонических произведений в исполнении различных музыкантов-баянистов. Современный ребенок уже в младшей школе легко может обращаться к возможностям интернет-ресурсов и может самостоятельно найти видеозапись исполнения музыкального произведения. Подростки в этом плане особенно продвинуты и самостоятельны. Их стремление к поиску новой интересной информации педагог может направить на полезное накопление впечатлений от прослушивания музыкальных произведений, ставя перед учеником, казалось бы, трудные задачи – «Конечно, вряд ли у тебя это получится, это трудное задание, но попробуй найти исполнение этой пьесы тремя разными баянистами», «Найди видеозапись исполнения данной пьесы и пришли ее мне по почте», «Объясни, какое исполнение данной полифонической пьесы понравилось тебе больше других. Почему?» и т.п.

Таким образом, заключаем, что полифония является необходимым и естественным для баяна направлением учебного репертуара. Однако при ее освоении учениками педагог сталкивается с целым рядом трудностей, с которыми необходимо справляться всеми доступными педагогическими средствами, включающими и предварительный этап подготовки юных баянистов к исполнению полифонии, и непосредственный процесс ее изучения.

### *Литература:*

1. *Абашин, С. Г.* Программа по предмету «Специальность (баян, аккордеон)» / С. Г. Абашин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://strelshhi.ru>

2. *Грибкова, О.В., Уколова, Л.И.* Профессиональная образовательная среда педагога-музыканта в условиях дистанционного обучения // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. 2020. № 3. С. 1.

3. *Имханицкий, М. И.* История исполнительства на русских народных инструментах. Учебное пособие для музыкальных вузов и

училищ / М. И. Имханицкий. – М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с. – С. 128.

4. Корнеева, А. И. Работа над полифонией в классе баяна / А. И. Корнеева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dlyapedagoga.ru>

5. Низамутдинова, С.М. Художественность как основа музыкальной педагогики (к 100-летию В.К. Мержанова) // Искусство и образование. 2020. № 2 (124). С. 9-16.

6. Правая клавиатура баяна [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://wikibath.ru>

7. Что такое баян? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.mindomo.com>

8. Школяр, Л.В., Алексеева, Л.Р., Бодина, Е.А., Живов, В.Л. Музыкальное образование. Учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. – М.: Русское слово, 2014. - 528 с.

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

## **МУЗЫКАЛЬНЫЙ РЕПЕРТУАР КАК СРЕДСТВО ЭМОЦИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ РАННЕГО ВОЗРАСТА**

*В статье рассматривается роль музыкального репертуара в раннем развитии детей. Показаны особенности музыкального восприятия и эмоционального развития детей данной возрастной категории и опасность неграмотного подбора музыкальных*

*произведений для работы с детьми. Определены критерии подбора музыкального материала для дошкольников.*

***Ключевые слова:** музыкальный репертуар для детей, раннее музыкальное развитие, эмоциональное развитие, эстетическое воспитание, музыкальное восприятие, художественный и эстетический вкус.*

Влияние музыки на человека, а в особенности на ребенка очень велико. Она воздействует на эмоциональную, интеллектуальную сферы, воспитывает вкус и прививает детям художественно - эстетические эталоны, способствует гармоничному развитию личности ребенка. Музыкальные произведения, с помощью которых педагог на своих занятиях приобщает детей к искусству, оказывают влияние на восприятие дошкольниками музыки, на формирование их эстетических эталонов и вкуса, а также задействует эмоции. В связи с этим возникает вопрос – как подобрать правильный музыкальный репертуар для развития ребенка?

Для того чтобы ответить на данный вопрос необходимо учитывать несколько факторов, в числе которых – особенности восприятия музыки ребенком раннего возраста.

С самого рождения ребенок реагирует на мелодии, сначала это комплекс оживления, затем, к году, ребенок начинает подстраиваться и лепетать/гулить под простые песенки. По исследованиям С.Д. Владычко, реакции сосредоточения на слуховые раздражения выражаются резче, чем на зрительные. Так, в ходе эксперимента младенцы реагировали на резкие звучания испугом, плачем, а на звучание колокольчика и нежные мелодии – благоприятным эмоциональным фоном и улыбкой [7]. К 2 годам ребенок реагирует на контрастную музыку (оживленная, спокойная), различает высоту исполняемых произведений (высокая, низкая), динамику (громкая, тихая). К третьему году восприятие музыки ребенком становится более чувствительным, он способен различать и пояснять, какая музыка звучит (веселая, грустная), учится фантазировать под звучащую музыку («это вышел мишка, это прыгает зайка, это шумит

ветер» и т.д.). Восприятие ребенка раннего возраста непроизвольно, эмоционально, но по мере овладения речью и приобретения жизненного опыта восприятие музыки становится более осознанным.

Подбор педагогом правильного музыкального репертуара очень важен, он влияет на дальнейшее музыкальное и эстетическое развитие, формирует художественный и эстетический вкус ребенка на основе восприятия определенных произведений. Выбрать эти произведения – ответственность преподавателя. На сегодняшний день существует огромное количество детского музыкального репертуара, но использовать его следует с осторожностью, так как современные детские песенки – это зачастую механические, бессмысленные мелодии, которые легко запоминаются за счет многократного повторения одного и того же фрагмента, нередко такие мелодии сопровождаются вокалом не лучшего качества. Подобные мелодии не несут в себе смысла и очень примитивны, детям не нужно фантазировать под эту музыку и пытаться осмыслить ее. Дети легко привыкают к подобным мелодиям, и у них создается неправильный музыкальный эталон. В дальнейшем детям, выросшим на современных некачественных детских песнях, сопровождающие многие мультфильмы, детские праздники в детских садах и разные детские мероприятия, сложно воспринимать классическую музыку, осмыслить ее и создавать образы под нее.

С другой стороны, педагогам достаточно удобно использовать подобный материал, так как под каждый повод можно найти несколько соответствующих мелодий, которые легко использовать в различных мероприятиях, под них просто ставить танцевальные сценки, и они нравятся детям за счет яркости и простоты. Родителям так же проще использовать данный материал, так как он быстро и просто находится и легче для родительского понимания и восприятия.

Надо отметить, что существует качественный детский музыкальный материал, который так же нравится малышам, но при этом создает правильные музыкальные эталоны, развивает эмоциональность, воображение и мышление ребенка. Музыкальный



репертуар для детей раннего возраста должен соответствовать следующим критериям: хорошо отображать образы, которые есть в опыте ребенка (к примеру, животных, природные явления) [3]; содержать явно выраженное «эмоциональное зерно» [11]; должен быть не длинным (детям раннего возраста сложно удерживать внимание и концентрацию на длинных произведениях) и должен быть качественно исполнен.

Приведем пример занятия с детьми 1-3 лет с использованием музыкальных произведений:

Занятие на тему «*Лесные животные*». Музыкальные произведения: А. Жилинский «Марш зайчат», Е. Тиличеева «Медведь», фрагмент этюда Ф. Листа «Шум леса», Г. Свиридов «Дождь».

Предварительная работа: просмотр картинок лесных животных, обсуждение характерных черт животных, рассказ о месте их обитания.

Использование разнохарактерной музыки («Марш зайчат» и «Медведь») позволяет детям с помощью движений под музыку уловить разницу между животными, почувствовать характер каждого животного. А также данные произведения развивают у детей тембровое чувство, чувство высоты звука, характер музыки (быстрая, медленная). Через движения ребенок познает музыку и учится осмысливать её, исходя из своих знаний (так двигается мишка, он большой и тяжелый и его музыка такая же и т.д.). Произведение Ф. Листа позволяет погрузить детей в атмосферу леса, представить себе деревья, которые колышутся на ветру, представить пение птичек. Произведение Г.В. Свиридова создает картину наступившего дождика, ярко дает представление о природном явлении, детям можно предложить поиграть в капельки и подвигаться под данную музыку. Это развивает воображение, а также развивает речь, так как педагог вместе с детьми описывает происходящее в музыке.

Ребенок раннего возраста действует в подражание значимому взрослому [8], поэтому очень важно, чтобы педагог показывал, как можно двигаться под мелодию, проговаривал с детьми все, что

слышится в музыке, чтобы ребенок мог прочувствовать и осмыслить (в силу своих возрастных особенностей) музыкальное произведение.

В помощь педагогу можно порекомендовать программу «Музыкальные шедевры» О. П. Радыновой [9], где музыкальные произведения разделены на 6 блоков:

1. Настроение, чувства в музыке;
2. Песня, танец, марш;
3. Музыка о животных и птицах;
4. Природа и музыка;
- 5 – 6. Сказка в музыке, музыкальные инструменты.

Программа предназначена для детей дошкольного возраста, преимущественно 3-5 лет, и ставит целью формирование и развитие их музыкальной культуры. Но педагогам, работающим с ранним возрастом, эта программа также может быть очень полезна. Можно смело рекомендовать к применению в практике проверенный годами репертуар – золотой фонд классической детской музыки. Это произведения таких композиторов как: А. Вивальди (цикл «Времена года»), Р. Шуман («Альбом для юношества»), Ж. Бизе (сюита «Детские игры»), П. И. Чайковский («Детский альбом», цикл «Времена года»), К. Сен-Санс («Карнавал животных»), Э. Григ («Лирические пьесы», «Пер Гюнт»), С.М. Майкапар («Бирюльки»), А.Т. Гречанинов («Детский альбом»), К. Дебюсси («Прелюдии»), Д.Б. Кабалевский («Детский альбом»), С.С. Прокофьев («Детская музыка»), А.И. Хачатурян («Детский альбом»), Г.В. Свиридов («Детский альбом»), а также отдельные произведения композиторов-классиков, фрагменты из опер и балетов.

### ***Литература:***

1. *Афанасьев, И.В., Левина, И.Д.* Психолого-педагогическое сопровождение как средство и условие позитивной социализации различных категорий обучающихся // Искусство и образование. 2020. № 5 (127). С. 166–175.

2. *Грибкова, О.В., Афанасьев, В.В., Уколова, Л.И. и др.* Инновационные проекты в системе модернизации музыкально-

педагогического образования (модернизация музыкально-педагогического образования) // Свидетельство о регистрации базы данных RU 2015620659, 21.04.2015. Заявка № 2015620153 от 03.03.2015.

3. *Иваницкая, А.В.* Слушание классической музыки в русле артподхода на развивающих занятиях с детьми младшего школьного возраста / А.В. Иваницкая, Г.Л. Князева // Инновационные процессы в культуре, искусстве и образовании: Коллективная монография. – М.: Издательство «Перо», 2016. – С. 96-101.

4. *Камнева, И.Ю.* Комплексные музыкальные занятия как средство социальной адаптации детей с особыми образовательными потребностями / И.Ю. Камнева, Г.Л. Князева // Инновации и традиции в сфере культуры, искусства и образования: Материалы научно-практической конференции в рамках Фестиваля науки. – М.: Издательство «Перо», 2017. – С. 149-154.

5. *Матвеева, Р.А.* Восприятие музыки детьми раннего возраста // Вестник ТГПУ. 2008. №2.

6. *Метлов, Н.А.* Музыка – детям: Пособие для воспитателя и муз. руководителя дет. сада / Сост. С. И. Чешева, А. П. Николаичева. – М.: Просвещение, 1985. – 144с.

7. *Орлова, Е.М.* Экспериментальные исследования влияния музыки на человека в творчестве В.М. Бехтерева // Естественно-научный подход в современной психологии / Отв. ред. В.А. Барабанщиков. – М.: Институт психологии РАН, 2014. – С.439-444.

8. *Павлова, Н.Д.* Образ взрослого человека в формировании личности дошкольника / Н.Д. Павлова, Г.Л. Князева // Теоретические и практические аспекты развития музыкально-педагогического образования: материалы международной научно-практической конференции. – М.: Издательство «Перо», 2017. – С. 190-194.

9. *Радынова, О.П.* Музыкальные шедевры: Программа. – 2-е издание – М.: ТЦ Сфера, 2016. 5 книг

10. *Теплов, Б.М.* Психология музыкальных способностей. – М. – Л.: Академия педагогических наук РСФСР, 1947. – 355 с.

11. Цуркис, Г.Л. Метод физических действий и сценическое самочувствие пианиста. «Зерно» музыкального произведения / Г.Л. Цуркис // Музыкально-исполнительское искусство в системе профессионального образования: материалы международной научно-практической конференции. – М.: ГОУ ВПО МГПУ, 2009. – С.164-167.

**Грачёв Вадим Владимирович,**  
студент магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель, к.п.н., доцент Князева Г.Л.

## **РАЗВИТИЕ ЖАНРА ВОЕННОЙ ПЕСНИ В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕТРОСПЕКТИВЕ**

*В статье рассказывается об истоках появления военных песен от казачества до наших дней. Описываются исторические факты влияния военной песни на боевой дух солдат, а также раскрывается их историческая и культурная ценность.*

**Ключевые слова:** *военная песня, казачество, музыка, история, атмосфера, традиции, жанр.*

Военные песни оказывают на людей огромное влияние, развивая патриотизм, любовь к близким, и, конечно же, служат напоминанием об отгремевшем громе прошедшей войны. Эти песни настолько вросли в наш менталитет, что превратились в отдельный музыкальный жанр. Таких военных произведений, как в нашей необъятной родине, нет нигде в целом мире. В них и боль и радость, отчаяние и надежда, эти песни – олицетворение русского народа, с широкой, доброй, но в тоже время невероятно сильной душой. Сколько испытаний приходилось переживать в каждой из войн,

невозможно даже представить. Всю атмосферу тех далеких лет и впитала в себя военная музыка.

Свое начало жанр военной песни берет не с Великой Отечественной войны, а гораздо раньше. Первые военные песни были известны еще с былинных времен. Самая древняя композиция русских дружинников датируется X столетием. Со временем важность военных песен оказалась настолько велика, что Петр I, в 1722 году распорядился – каждому полку иметь свой собственный оркестр... В 1790 г. суворовские богатыри штурмовали Измаил в сопровождении казацкой песни «Ночи темны, тучи грозны...» Огромное количество военных казачьих песен дошло до наших дней. Они передавались из одного поколения в другое, из уст в уста. Песня «Ехал казак за Дунай», написанная украинским казаком Семеном Климовским в середине XVII века, стала популярной не только в Российской Империи, но и в Европе. Она легла в основу произведений Л. Ван Бетховена, К. М. Вебера и К. А. Тидге под названием «Schöne Minka». Она включена в сборники Бетховена «Песни разных народов» (1816) и сборник вариаций для флейты и скрипки *ad libitum* op. 107 (1817-1818).

Многие из казачьих военных песен рассказывают о различных исторических фактах. Историки установили участие Новгородских полков в Куликовской битве, опираясь на песню из летописи XIV века «В великом Новгороде стоят мужики новгородские...» Атаман Ермак покорял Сибирь вместе с песенниками, которые были необходимы для поднятия боевого духа бойцов. Также казачьи песни описывают различные бытовые события, показывают, как проводились свадьбы, раскрывают, чем люди жили и как относились к своей родной земле. Казачья культура является одним из достояний России. Существует огромное множество музыкальных казачьих коллективов, которые сохраняют и приумножают традиции казачьих песен. Один из самых значимых Кубанский Казачий Хор. По историческим данным этот музыкальный коллектив был основан 14 октября 1811 г. За долгие годы он впитал в себя казачью культуру настолько, что по сути участников этого коллектива вправе назвать

настоящими казаками. Это образец звучания очень многих казачьих песен, старых и современных. Художественный руководитель коллектива, Захарченко Виктор Гаврилович, сумел не только сохранить все традиции исполнения, но и дополнить репертуар различными произведениями собственного сочинения, которые по красоте, проникновенности и душевности ничуть не уступают народным казачьим песням. «Кубанский казачий хор» можно назвать главным хранителем казачьих ценностей в наши дни, в этом отношении коллектив похож на «Ансамбль имени А.В. Александрова», который выступает хранителем военной Российской музыкальной культуры.

В XIX веке жанр военной песни продолжает свое развитие. В 1886 г. под эгидой Русского Географического общества была создана Песенная комиссия, которая занималась поиском и изданием казачьих народных песен. В это же время возникает «песенная теория», согласно которой среди военных песен стали выделять хвалебные, хулильные или корильные (о неприятелях), поминально-походные (известные ныне как строевые) и разнообразные баллады (от шуточных и сатирических до повествовательных и трагических).

Нельзя переоценить влияние военных песен на солдат, идущих на бой. Приподнятый боевой дух – залог победы. Для кого-то война – это стратегический ход, для кого-то – средство обогащения, но для солдат, идущих на бой, защищая свою родину, или отстаивая интересы государства на далеких землях, война – это невероятное испытание и подвиг. В любом испытании человеку необходимо оставаться человеком. Помнить свою родину, не забывать родных и любимых, как раз ради этого и живет военная музыка. Бездуховного воина сломить очень просто, а сильный духом будет твердым как скала. В истории были известны случаи, когда военные песни спасали сотни солдат. В 1904 году во время русско-японской войны, музыканты Мокшанского пехотного полка подняли в атаку удрученных огромными потерями и смертью командира солдат, которые буквально проломили окружение. В числе первых шел 25-

летний капельмейстер Илья Шатров (в дальнейшем он напишет композицию «Мокшанский полк на сопках Маньчжурии»), которая впоследствии превратится в легендарный вальс «На сопках Маньчжурии»), с ним также шли 7 музыкантов – флейтисты и трубачи. Отсюда можно понять, что практически за каждой знаменитой военной песней стоит определенная история. Это не просто музыка, в них можно прочувствовать и прожить те далекие горькие моменты, снова и снова. В них все настоящее. Если это горе, то песня будоражит до мурашек на теле. Если это счастье победы, то сама душа ликует внутри нас. Ну а если это любовные военные песни, то они пропитаны человеческим теплом и нежностью.

Во времена Великой Отечественной войны военные песни стали самыми значимыми за всю историю. Именно тогда, в 1941 году, создается гимн великой отечественной войны «Священная война», музыка которого была написана Александром Васильевичем Александровым. Стихи для этой песни написал поэт Василий Иванович Лебедев-Кумач. Широкое распространение она получила 15 октября 1941 г. Когда в наше время звучит эта музыка, исполняемая таким коллективом как «Ансамбль песни и пляски Российской Армии им. А.В. Александрова», весь зал поневоле встает, потому что слушать эту композицию сидя просто не позволяет совесть. Под нее в бой уезжали с Белорусского вокзала сотни поездов, отправляя солдат на фронт защищать свою родину. Она впитала в себя все тяготы и все невзгоды, которые предстояло перенести русскому народу. Маршал победы Г.К. Жуков назвал эту песню «бессмертной».

Летом 1941 года в свет выходит другая не менее значимая композиция «До свиданья, города и хаты» (музыка *М. Блантера*, слова *М. Исаковского*). В ее музыке и словах чувствуется юношеский максимализм, который еще не знает, какие невзгоды готовит ему война. Эта песня рассказывает, как совсем молодые ребята уходили на фронт в «приподнятом» настроении, а лишь потому, что они еще не хлебнули того горя, которое скоро упадет на их юные плечи. Первым, кто ее исполнил, был хор имени Пятницкого. Также в песне

чувствуется тревога Московских улиц, она овеяна дыханием первых дней войны... Многие коллективы исполняют ее и в наши дни.

Песня «В землянке», стихи для которой написал журналист и поэт Алексей Сурков, описывает другую реалию, а именно сам фронт. Эти стихи он посветил своей жене Софье Антоновне. При оккупации немцами Сурков оказался отрезан от своих. Пока он добирался до части, вся его шинель была посечена осколками. Первыми словами, когда ему удалось вернуться, были: «Дальше штаба полка не сделал ни шага... А до смерти – четыре шага». Осталось только дописать: «До тебя мне дойти нелегко...». В феврале 1942 года в редакцию газеты «Фронтальная правда», где работал Сурков, в поисках стихов для песен зашел композитор Константин Листов. После этого 25 марта 1942 года песня «В землянке» была опубликована в газете. В этом произведении можно почувствовать ту безнадежность и холод, которыми война разлучала любящих друг друга людей. Автор описывает в этой песне, как он скучает по своей любимой жене, как далеко она от него, и как близко смерть, буквально в паре шагов. В свою очередь музыка в этой песне наполнена военной атмосферой настолько, что если убрать из нее стихи, смысл все равно донесется до слушателя.

Самая известная из военных песен – «День победы», музыку для которой написал Давид Тухманов на слова Владимира Харитонов, является гимном окончания войны. В ней чувствуется всеобщее ликование русского народа, вся горечь утрат и вера в светлое будущее без фашистского гнета. Песни Великой Отечественной Войны практически описывают всю хронологию событий, от волнующего и страшного начала до победного ее завершения. Безусловно, каждая из них несет в себе историческую значимость.

От казачества и до наших дней военные песни продолжают жить, вдохновлять на подвиги наших солдат, воспитывать патриотические чувства у слушателей, а также сохранять в себе нашу культуру и историю.



### ***Литература:***

1. *Долматовский, Е.А.* Рассказы о твоих песнях / Е.А. Долматовский. – М.: Детская литература, 1973. – 351 с.
2. *Завадская, Н.П.* Любимые песни военных лет / Н.П. Завадская. – М.: Советский композитор, 1987. – 120 с.
3. *Князева, Г.Л.* Интерпретация музыкального стиля как исполнительская и педагогическая проблема / Г.Л. Князева // Перспективы художественно-образовательного и социокультурного развития столичного мегаполиса: Материалы Международной научно-практической конференции: в 2-х частях. 2016. – С. 119-124.
4. *Князева, Г.Л.* Личностные аспекты музыкально-исполнительской интерпретации / Г.Л. Князева, А.Б. Печерская // Проблема процесса саморазвития и самоорганизации в психологии и педагогике: Сборник статей по итогам Международной научно-практической конференции – Стерлитамак: АМИ, 2018. – С. 142-145.
5. *Музы вели в бой: Деятели литературы и искусства в годы Великой Отечественной войны* / сост. С. Красилиц. – М.: АПН, 1985. – 343 с.
6. *Низамутдинова, С.М.* Концептуальные основы метода сотворчества в музыкальной педагогике // Казанская наука. 2016. № 1. С. 104-106.
7. *Печерская, А.Б.* Изучение текстовой и внетекстовой информации музыкального произведения в концертмейстерском классе / А.Б. Печерская, Г.Л. Князева // Проблемы управления качеством образования: сборник статей Международной научно-методической конференции (Санкт-Петербург, ноябрь 2018). – СПб.: ГНИИ «Нацразвитие», 2018. – С. 108-113.
8. *Великая Победа [Электронный ресурс]* // Великая победа. – Режим доступа: <http://pobeda1945-art.ru/>.
9. *Цуркис, Г.Л.* Творческая интерпретация как результат коллективного музицирования / Г.Л. Цуркис // Хоровое искусство как средство единения молодежи и развития духовности и патриотизма: сб. материалов научно-практической конференции. – М.: МГПУ, 2013. – С. 53-56.

*Джаловян Христина Александровна,*  
студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
*Гостева Ольга Юрьевна,*  
студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель, д.п.н., профессор Бодина Е.А.

## **ПРОФИЛАКТИКА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ЗАБОЛЕВАНИЙ У УЧАЩИХСЯ-ПИАНИСТОВ**

*В данной публикации рассмотрены причины, виды и профилактика зажатых рук, что нередко приводит к заболеванию игрового аппарата. Применяв приведенные в статье упражнения, учащиеся-пианисты смогут укрепить и активизировать мышцы, закрепить правильное положение корпуса и рук за инструментом и наладить взаимодействие частей игрового аппарата.*

***Ключевые слова:** музыкант, инструмент, технические упражнения, игра, учащийся, педагог.*

За всю историю музыкально-исполнительского искусства пианисты часто сталкивались с проблемами напряжения и усталости в руках и мышцах в связи с длительными занятиями и неправильно организованными игровыми движениями. Состояние, при котором возникают такие проблемы, называется «зажатые руки». Это не врожденное, а приобретенное состояние рук в ходе игры на музыкальном инструменте. Причины зажатости рук могут быть разные, но в основном они возникают из-за неправильной посадки за инструментом, некорректного положения локтей и пальцев на клавиатуре и т.д. Все это в будущем может вызвать болезни рук – так называемые профессиональные заболевания пианистов.

К сожалению, многие педагоги в своей работе практикуют метод, при котором активизируется только кистевая часть, а все остальные части руки находятся в неподвижном состоянии. В процесс фортепианной игры обязательно должны быть включены не только кисть и пальцы, но и вся рука, а именно пальцы, кисти рук, предплечье, плечо и т.д. Понимание данного факта должно осознаваться педагогом и быть ключевым в процессе работы над произведением.

Профессиональные заболевания у музыкантов встречаются чаще, чем принято считать. Согласно собранным данным, около 90% музыкантов страдают профессиональными заболеваниями. Болезнью рук страдали многие пианисты: Р. Шуман, С.В. Рахманинов, С.И. Танеев, А.Н. Скрябин, Г.Г. Нейгауз [5]. Периартриты, тендовагиниты, ганглии, эпикондилиты, бурситы, миозиты – все эти заболевания возникают от перенапряжения рук во время игры. Они не только вызывают болезненные ощущения, но и препятствуют техническому развитию музыканта, ограничивают его трудоспособность, а в ряде случаев даже приводят к окончанию карьеры и требуют переквалификации, что почти всегда связано с тяжелыми эмоциональными переживаниями. Рассмотрим некоторые из профессиональных заболеваний пианистов:

Тендовагинит – это воспалительный процесс, который возникает в результате перенапряжения сухожилий при длительной нагрузке на кисть в фиксированном положении. Он вызывается однотипными движениями, такими как игра октав, двойных нот, аккордов, особенно в быстром темпе.

Ганглии – часто встречающееся заболевание, которое образуется в виде узлов на тыльной стороне кисти в местах сочленения мелких костей запястья. Известно, что боли в руках у музыкантов могут появляться и после продолжительного перерыва в занятиях. Конечно, при своевременном отдыхе болезненные явления могут быстро исчезнуть, но при продолжительном напряжении мышц в дальнейшем может нарушиться пианистическое движение.

Над вопросом совершенствования техники игры на инструментах размышляли и размышляют многие педагоги-музыканты, но проблема профессиональных заболеваний актуальна и в наше время. Существует множество работ, посвященных работе игрового аппарата: Т.Г. Бархударова «Сохранение и укрепление рук пианиста», В.Х. Мазель «Музыкант и его руки», И.Т. Назаров «Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования», И.Э. Сафарова «Игры для организации пианистических движений», А.А. Шмидт-Шкловская «О воспитании пианистических навыков».

Для педагога работа по организации игрового аппарата требует особого внимания. Основной принцип – не навреди. Преподавателям очень важно разбираться в строении костно-мышечной системы, понимать, каковы особенности ее развития у детей того или иного возраста. Большое значение имеет подбор правильного репертуара, который должен совпадать с двигательными возможностями учащегося, соответствовать его музыкальным способностям, теоретической подготовке. Но не стоит пренебрегать упражнениями. Зажатость руки происходит и в ходе психологической зажатости, дискомфорта на уроке, когда ученик волнуется, не уверен в себе. Необходимо помочь ученику выйти из напряженного состояния. В этом помогут специальные упражнения, которые учащиеся могут выполнять не только на уроке, но и дома. Известны упражнения не только для игрового аппарата, но и для правильной осанки, для дыхания, для крупных групп мышц.

«Классической методикой воспитания эргономичных пианистических навыков и лечения профессиональных заболеваний стала работа А.А. Шмидт-Шкловской» [4, с. 163]. Рассмотрим несколько предложенных ей упражнений [7], с помощью которых учащиеся-пианисты смогут укрепить и активизировать мышцы, закрепить правильное положение за инструментом и наладить взаимодействие всех частей игрового аппарата, т.к. «координация необходима и для решения сложных пианистических задач, и для

овладения первоначальными элементарными игровыми приемами» [3, с. 92].

### ***Упражнение на освобождение мышц***

Плавно делаем вдох и поднимаем руки вверх, при этом кисти висят свободно. На выдохе разводим руки в сторону, наклоняемся вперед и резко опускаем руки. Голову наклоняем вниз. В принятом положении предоставьте рукам раскачиваться, пока они сами не остановятся.

### ***Дыхательное упражнение***

Хорошее дыхание – основа правильной осанки. Очень важно при игре за инструментом держать правильно спокойное и равномерное дыхание, не задерживать дыхание, особенно в кульминациях. Сделаем глубокий вдох, чтобы легкие смогли до конца наполниться, а грудная клетка расширится. Выдыхаем спокойно, равномерно, не спеша. После небольшой паузы снова делаем вдох. Продолжать делать упражнение примерно пять раз, считая про себя.

### ***Упражнение для нахождения правильной опоры на клавиатуру***

Сидя боком к клавиатуре, положить всю руку ладонью вниз на крышку инструмента. Затем медленно перенести опору с плеча последовательно вниз на остальные части руки до кончиков пальцев, при этом как бы вставая. Это упражнение поможет выработать взаимосвязь всех частей игрового аппарата и ощутить, как звук переходит из спины через плечо и всю руку в кончик пальца, а тем самым наладить хороший контакт с клавиатурой и отработать пианистическое туше.

### ***Упражнения с помощью педали***

«Для успешного овладения педальной техникой очень важны грамотно организованные первоначальные умения» [2, с. 195]. Свободное состояние ноги и правильное положение стопы на педали придают нам точную и тонкую педализацию. Напряженная нога и позднее снятие – причина грязной педали. Чтобы не возникало трудностей при педализации, необходимо опираться на пятку. Опора

на пятку, освобождение ноги и чуткое прикосновение к педальной лапке позволяют хорошо ощутить педаль и опускать ее мягко и точно. Для подготовки к овладению навыками грамотной педализации проделать упражнения вращательными движениями вокруг педали; опираясь на пятку, отклоняйте колено в стороны.

При работе над упражнениями следует понимать несколько моментов:

1. Упражнение нужно играть долго, развивая выносливость рук и пальцев;

2. Упражнения должны включать в себя определенную трудность, с упором на полезное;

3. Приучать ребенка систематически играть упражнения;

4. Педагогу следует сначала проверить самому все упражнения, а только потом давать учащимся;

5. Все упражнения проверяются на практике.

Проблема зажатости рук ведет к профессиональному заболеванию. Относиться к этому нужно серьезно и ни в коем случае не пренебрегать посещением врача. Перед каждым занятием проводить упражнения, а только потом приступать к исполнению произведений. Необходимо соблюдать режим не только в организации занятий музыкой, но и в повседневной жизни, что поможет избежать дополнительных перегрузок игрового аппарата.

### ***Литература:***

1. *Бархударова, Т.Г.* Сохранение и укрепление рук пианиста / Т.Г. Бархударова. – С.-Пб.: Лань, 2019. – 64 с.

2. *Князева, Г.Л.* Комплекс необходимых исполнительских навыков в развитии начинающего пианиста / Г.Л. Князева, А.Б. Печерская // Актуальные проблемы художественно-эстетического и нравственного воспитания и образования детей и молодежи: традиции и новаторство: Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Липецк: ЛГПУ имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2020. – С. 193-196.

3. *Князева, Г.Л.* Совершенствование навыков координации в процессе занятий фортепиано / Г.Л. Князева // Музыкальная культура и образование: теория, история, практика: сборник материалов научно-практической конференции. Вып. 2. – М.: МГПУ, 2016. – С. 92-96.

4. *Печерская, А.Б.* Формирование аппликатурных принципов в классе фортепиано / А.Б. Печерская, Г.Л. Князева // Искусство и образование. 2020. № 2 (124). С. 158-166.

5. *Пронькова, Е.Н.* Клиника, лечение и профилактика профессиональных заболеваний рук у музыкантов / Е.Н. Пронькова. – Автореф. канд. дисс. – М., 1967. – 17 с.

6. *Смородинова, М.В.* Этика педагогической деятельности. Учебно-методическое пособие. – М., 2017.

7. *Цуркис, Г.Л.* Метод физических действий и сценическое самочувствие пианиста. «Зерно» музыкального произведения / Г.Л. Цуркис // Музыкально-исполнительское искусство в системе профессионального образования: материалы международной научно-практической конференции. – М.: ГОУ ВПО МГПУ, 2009. – С.164-167.

8. *Шмидт-Шкловская, А.А.* О воспитании пианистических навыков / А.А. Шмидт - Шкловская. – Издание 2-е. – Л.: «Музыка», 1985. – 60 с.

**Жуйкова Алла Алексеевна,**  
студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель канд. иск., доцент Георгиевская О.В.

## **ВЛИЯНИЕ ВОКАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ НА СТАНОВЛЕНИЕ ЛИЧНОСТИ РЕБЁНКА**

*В статье рассматриваются проблемы развития ребёнка и формирования его личности посредством пения, а также говорится о необходимости заниматься пением всем детям, вне зависимости от их способностей. Особое внимание уделяется развитию певческих навыков ребёнка как средства личностного роста.*

**Ключевые слова:** *человеческий голос, пение, координация слуха и голоса, «гудошники», психологическая зажатость, развитие дыхания, интонирование, подбор репертуара, формирование личности.*

В современном обществе огромное внимание уделяется всестороннему развитию ребенка. Немаловажную роль в этом играет музыкальное развитие детей, в частности, пение. Человеческий голос – это самый доступный музыкальный инструмент, пользоваться которым может научиться каждый. Существует мнение, что музыке должны обучаться только избранные, способные дети, которые с детства имеют превосходный слух и голос, а также умеют легко интонировать. Но как показывает практика, это мнение в корне не верно, а даже очень разрушительно действует на личность, как ребёнка, так в дальнейшем и на взрослого человека. Дети, которым с детства внушают мнение об отсутствии у них голоса и слуха, вырастают во взрослых с большим количеством внутренних личностных комплексов.

А ведь такого сценария можно было избежать, если бы в детстве их не оттолкнули от занятий музыкой и в частности пением, внушив



им негативное мнение про себя и свои музыкальные способности. Поэтому просто необходимо привлекать к занятиям каждого ребёнка, вне зависимости от его исходных способностей и умения петь.

Прежде чем приступить к обучению пения ребёнка, естественно, нужно выявить его исходные данные, для того, чтобы понять, какой подход необходим конкретному ученику. Поскольку изначальные способности у детей разные, то методы и приёмы в обучении будут разные. Если одни дети легко и точно воспроизводят ту мелодическую линию, которую показывает педагог, то другие будут петь на одной ноте. Таких детей обычно называют «гудошниками», и работа с ними будет более сложная и интенсивная. Нужно постараться ни в коем случае не оттолкнуть такого ученика по причине невозможности попасть в нужную ноту, а наоборот подойти к его обучению с помощью индивидуального подхода. Надо обязательно понять причины, по которым ребёнок не способен правильно извлекать нужный звук. Они могут быть разные, например, психологические, которые проявляются в зажатости и боязни открыть рот; невозможности сконцентрировать внимание и сосредоточиться на звуке. Если выяснить все причины, по которым ученику сложно извлекать правильные звуки, то можно быстрее подобрать необходимые методы в его обучении. Тогда процесс развития певческих навыков у такого ребёнка пойдет намного быстрее.

Помимо выявления детей с отсутствием координации слуха и голоса, с помощью пения можно определить у детей проблемы с речью. Очень часто, приводя ребёнка в школу, родители сознательно умалчивают о каких-то проблемах ребёнка, возникавших ещё в раннем детстве, связанных с развитием речи. Приведём пример из опыта работы автора статьи. Ребёнок первого класса поёт, но не может повторить фразу целиком, а повторяет последнее слово из фразы. Обычно такое характерно для детей 2-4 лет. Вне пения этот мальчик вполне нормален, без каких-либо отклонений, но в момент пения происходят вот такие странные вещи. Как потом выяснилось, этот ребёнок начал очень поздно разговаривать, в возрасте четырёх

лет. Родители этот момент педагогам не сообщили, а рассказали только тогда, когда учитель музыки конкретно стал выяснять у них причину такого эффекта. Естественно, что у него в школе возникли проблемы с чтением и письмом, но благодаря быстрому выявлению проблемы именно в процессе пения, ребёнка быстро определили к логопеду, и в дальнейшем наблюдался очень быстрый позитивный результат. Занятия пением помогли усилить и закрепить положительную динамику в этом процессе.

Когда такие барьеры будут пройдены, то ученику будет намного проще развиваться в личностном плане. Он будет получать огромную радость от процесса пения, осознавая, что всё получается, а педагог обязательно должен поощрять такого ребёнка похвалой, вселяя в него ещё большую уверенность.

Естественно, что, преодолевая в процессе занятий пением определённые проблемы, ребёнок растёт личностно, у него тренируется сила воли, выносливость, терпение, мышление, повышается концентрация внимания.

Также происходит развитие психосоматики, навыков социального общения, улучшается координация слуха и голоса, улучшается работа нервной системы, которая учится взаимодействовать с голосом и со слухом. Улучшается физическое здоровье благодаря правильному дыханию, которое является хорошей профилактикой лёгочных заболеваний, улучшается иммунитет ребёнка, что очень важно в настоящее время. Но это не единственные плюсы пения. Очень активно идёт развитие первичных навыков обучаемости, а это уже играет огромную роль в освоении школьной программы. Развивается прилежание, усидчивость, ребёнок активно учится воспринимать информации со слуха.

Важную роль в становлении личности ребёнка играет подбор репертуара педагогом. Исходя из тех произведений, которые он выбирает, развивается социальный портрет общества, внутренний мир ученика. Формируется детское сознание в ключе гражданской ответственности, а также его взгляд на общество, на свои духовно-нравственные вопросы. Если подобрать грамотный репертуар, то на

выходе мы получаем хорошо развитого, интеллектуального, духовно обогащенного, высоконравственного, патриотически настроенного члена общества.

Из всего вышеизложенного следует, что петь необходимо всем детям, и начинать такие занятия следует как можно раньше. Это принесёт не только огромную радость ребёнку, но и окажет колоссальное положительное воздействие на формирование его личности. Чем лучше и качественней будет происходить развитие всех сфер личности маленького человека, тем здоровее будет наше общество.

### *Литература:*

1. *Асафьев, Б.В.* Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б.В. Асафьев // М. – Л.: Просвещение, 1993. – 452с.

2. *Афанасьев, В.В.* Личностно-ориентированное образование как внутришкольная педагогическая проблема // Личностно-ориентированное образование школьников (проблемы, поиски, решения): сб. ст. конференции. – Орехово-Зуево: Изд-во: Государственный гуманитарно-технологический университет, 2006. – С. 5-12.

3. *Бочкарева, Л.Л.* Психология музыкальной деятельности / Л.Л. Бочкарева // М.: Издательство «Институт психологии РАН», 1997. – 352 с.

4. *Ветлугина, Н. А.* Музыкальное развитие ребенка / Н.А. Ветлугина // М.: Просвещение, 1968. – 415 с.

5. *Георгиевская, О.В.* Баркарола в музыке С.В. Рахманинова: своеобразие в использовании жанра / О.В. Георгиевская // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово: 2020. – № 53. – С. 122-127.

6. *Георгиевская, О.В.* Об элементах музыкальной изобразительности в кантате С.В. Рахманинова «Весна» / О.В. Георгиевская // Современные гуманитарные исследования. – М.: ООО Спутник+, 2010. – № 4 (35). – С. 82-87.

7. *Георгиевская, О.В.* Полифония С.В. Рахманинова. К постановке проблемы / О.В. Георгиевская // Музыка и время. – М.: ООО Издательство «Научтехлитиздат», 2003. – № 5. – С. 28-32.

8. *Потапов, Д.А., Афанасьева, И.В.* Развитие креативности личности в системе непрерывного образования // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2020. № 1. С. 7

9. *Теплов, Б.М.* Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов // М. – Л.: Издательство АПН РСФСР, 1947. – 345 с.

*Зубова Рустина Андреевна,*  
студентка магистратуры кафедры музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
*Томяк Александра Александровна,*  
студентка магистратуры кафедры музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель, к.п.н., доцент Кудринская И.В.

## **МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ РАЗВИТИЯ ИНТОНАЦИОННЫХ НАВЫКОВ НА ЗАНЯТИЯХ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА**

*В статье рассматриваются методы и приёмы развития интонационного слуха у младших школьников на занятиях эстрадного вокала, опираясь на методики Б. В. Асафьева, С. Риггса, В. И. Коробки, В. В. Емельянова, Г. П. Стуловой, Д. И. Огороднова.*

***Ключевые слова:** эстрадный вокал, интонационный слух, речевая интонация, музыкальное образование, вокальные методики.*

Музыкальное и образовательное просвещение является ведущими вопросами деятельности Асафьева. Рассмотрим теорию

интонации Бориса Владимировича Асафьева. Он рассматривал вопрос музыкального воспитания в школе, повышение музыкально-творческих реакций у учащихся. Музыкальная импровизация на стихи или слоги, пение мелодии в различных вариантах, сочинение своей мелодии способствует пробуждения творческого инстинкта. Большое внимание Б. В. Асафьев уделяет исполнительской деятельности, с помощью которой ребенок привлекается к соучастию восприятия музыки. Если человек воспроизводит материал сам, то он лучше почувствует «течение музыки вовне» [2].

Теория Б. В. Асафьева основывается на приемах речевой интонации, которая имеет тесную связь с проявлением психической жизни. Выразительная речь – это мелодия, в которой имеет свой темп, ритм и регистр. Термин интонация Борис Владимирович применяет в своих трудах в широком смысле. Он утверждает, что «музыка – искусство интонируемого смысла», иными словами, особая форма проявления мысли. [1].

Интонация содержит свою эмоционально-смысловую окраску в зависимости от эмоционального напряжения и звуковысотности. Метод речевой интонации не требует точных интервалов, она самопроизвольна. Музыкальная интонация имеет свое оформление во времени и существует по определенным законам логики и ритма. Это интеллектуализированное комбинирование звуков, соединение интервалов, что является вокализацией. Взаимосвязь речевой и певческой интонации нашла отражение в системе Б. В. Асафьева. Ее основная задача заключается в переходе от речевой интонации к певческой, через речитативную и демаркационную формы. [9]. Даная система делится на 2 этапа:

1 этап – проговаривать слова упражнения, попевки вне тона, но на определенной высоте.

2 этап – проговаривать на определенном тоне на текст упреждение, попевки. Необходимо начать интонирование от самого узкого интервала и постепенно переходить к более широкому. Интервалы, которые можно использовать на данном этапе – чистая прима, большая секунда, большая терция, чистая кварта и квинта.

Только после этого можно переходить к пению мотивов из произведения.

Музыкальное и образовательное просвещение является ведущими вопросами деятельности Б. В. Асафьева. Он рассматривал вопрос музыкального воспитания в школе, повышение музыкально-творческих реакций у учащихся. Музыкальная импровизация на стихи или слоги, пение мелодии в различных вариантах, сочинение своей мелодии способствует пробуждения творческого инстинкта. Большое внимание Б. В. Асафьев уделяет исполнительской деятельности, с помощью которой ребенок привлекается к соучастию восприятия музыки. Если человек воспроизводит материал сам, то он лучше почувствует «течение музыки вовне» [6].

Хочется обратиться к методике Сета Риггса «пение в речевой позиции». В своей книге «Пойте как звезды», автор советует во время пения оставить положение гортани в том же положении, что при речи. Это поможет вокалисту сохранить голос естественным и сводным. В своей методике он не акцентирует внимание на интонации, мы считаем, что методика С. Риггса схожа с принципами Б. В. Асафьева.

Некоторые упражнения из его методики можно использовать на уроках вокала у детей младшего школьного возраста:

1) Упражнение 5. Мелодическая линия упражнения идет по трезвучию вверх, а после опускается вниз на слог «Ней». Во время исполнения важно утрировать звук «Н» и постараться не петь грудным голосом. А также задача заключается в точном исполнении всех нот.



2) Упражнение 7. Нотный материал такой же, что и в упражнении 5. Но меняются слоги «Мам», «Гоу», «коу». Важно избежать перенапряжения на высоких нотах и схоронить точную интонацию.



Методику С. Риггса критикуют некоторые современные педагоги, она не совершенна. Но, несмотря на это, используют его упражнения, корректируя его методические рекомендации с учетом новых знаний.

В. И. Коробка в своей книге «Вокал в популярной музыке» отмечает, что звучание, которое приближено к разговорной речи позволяет контролировать звукоизвлечение, помогает добиться беглости, легкости и точности интонирования [4]

Рассмотрим фонопедический метод развития голоса (ФМРГ) Виктора Вадимовича Емельянова. ФМРГ – это программа установления координации голосового аппарата для решения певческих задач. Метод называют фонопедическим благодаря его восстановительно – профилактическим и развивающим направлениям. Она была испытана как за рубежом, так и в России. Были достигнуты хорошие результаты, как у детей, так и у взрослых с самыми разными уровнями подготовки. Эта методика подходит не только для академического вокала, но и для эстрадного. Емельянов пишет в своих статьях «ФМРГ для неакадемического пения», где объясняет принцип работы с методикой эстрадным вокалистам. ФМРГ направлена на активизацию мышц голосового аппарата, что в свою очередь, способствует развитию интонационных навыков. Упражнения ФМРГ также способствуют насыщенности, силы звучания голоса, расширение диапазона, свободное полётное звучание во время пения.

Данный метод включает в себя восемь разделов, тесно связанных между собой:

- гимнастика артикуляционного аппарата;

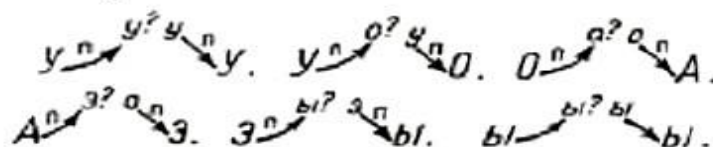
- интонационно – фонетические упражнения;
- голосовые сигналы доречевой коммуникации;
- тренировочная программа для грудного регистра детского и женского голоса;
- тренировочная программа на переход из грудного в фальцетный регистр;
- тренировочная программа фальцетного регистра детского и женского голоса;
- тренировочная программа для развития певческого вибрато механическим приемом;
- дозирование упражнений, составление тренировочного алгоритма.

Рассмотрим несколько упражнений В. В. Емельянова:

### Упражнение 3.

Исходное положение рта такое же как в предыдущем упражнении. Основным элементом этого упражнения является нисходящая и вверх ходящая интонация. На глиссандо переходим от грудного регистра в головной и обратно.

*упр. 3. "Вопросы – ответы":*



### Упражнение 5.

Упражнение не требует какого-либо исходного положения. Необходимо найти высокий звук фальцетом, а после спуститься вниз на глиссандо к скрипящему звуку.

Во время этого упражнения устанавливается «связь голосообразующих движений с объемно-пространственными представлениями» [3]. Голосом необходимо нарисовать бронтозавра:





школьного возраста важен комплекс общих музыкальных умений. Основным методом развития интонационного слуха служит прием мысленного, внутреннего пения. В процессе мысленного пения у ученика работают мышцы голосовой аппаратуры. В данном методе работает механизм музыкально – слухового представления.

Для развития интонационного слуха Г. П. Стулова также отмечает следующие приемы:

- повтор голосом звуков, показанных на инструменте;
- пение с отсутствием музыкального сопровождения;
- выделение оборотов, интервалов, которые вызывают у ученика затруднения во время исполнения песни, для того чтобы сделать из них упражнения и исправить нечистую интонацию;
- нахождение звука из интервала или аккорда для исполнения [8].

Рекомендации Г. П. Стуловой при правильном использовании помогут улучшить навык интонирования у детей младшего школьного возраста.

Рассмотрим методику музыкально-певческого воспитания Д. Е. Огороднова. В своих работах, он рассматривает способы устранения неточной интонации у «Гудошников». Одна из причин неправильной интонации, которую выделяет Дмитрий Ерофеевич, является затруднение управлением голосового аппарата, из-за чего у ученика не получается скоординировать слуховые представления с воспроизведением звука. Д. Е. Огороднов рекомендует овладеть своим голосовым аппаратом с помощью вокальных упражнений.

Ниже приведены приемы, которые он предлагает для развития интонационного слуха у детей:

- петь на стаккато поступенно с мелодией вверх, переходя на легато;
- хорошо открывать рот во время пения на гласную «У», что поможет освободить нижнюю челюсть;
- плотно закрыть уши, чтобы послушать себя;

– создание творческую доброжелательную атмосферу, поощрять за небольшие успехи.

Несмотря на то, что методика Д. Е. Огороднова была разработана для обычных школьников, она может применяться в определенных ситуациях при работе с детьми на урок эстрадного вокала в учреждениях дополнительного образования, эстрадных студиях и центрах детского творчества.

### *Литература:*

1. *Асафьев, Б.В.* Музыкальная форма как процесс. – 2-е изд. – Книжки первая и вторая. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. *Асафьев, Б.В.* Речевая интонация. – М., Л.: Музгиз, 1952. – 191 с.
3. *Афанасьев, В. В., Уколова, Л.И., Черватюк П.А., Черватюк А.П.* Теория и методика музыкальной педагогики и образования: учебное пособие. – Краснодар. Издательский центр Краснодарского государственного университета культуры и искусств, 2009. – 128с.
4. *Афанасьев, В. В., Афанасьева И.В.* Методы представления знаний в процессе решения практических педагогических проблем // Вестник Нижневартковского государственного университета. 2015. № 2. С. 3–9.
5. *Емельянов, В.В.* Развитие голоса. Координация и тренинг. – Изд. 6-е, стер. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2010. – 191 с.
6. *Коробка, В.И.* Вокал в популярной музыке. – М., 1989. – 44с.
7. *Огороднов, Д.Е.* Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе: методическое пособие. – СПб.: Музыка, 1972. – 132 с.
8. *Орлова, Е.* Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность. – М., 1984. – 302 с.
9. *Пиксаева, О.Н.* К вопросу компьютеризации обучения пению // Вестник КГУ. – 2007. – № 4. – С. 211-213.
10. *Стулова, Г.П.* Развитие детского голоса в процессе обучения пению. – М.: Прометей, 1992. – 270 с.

11. Чернова, Л.В. Вокально-речевая культура учителя музыки: эксперимент, теория, практика. – Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2015. – 195 с.

*Зубова Татьяна Николаевна,*  
студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель канд. иск., доцент Георгиевская О.В.

## **РАБОТА НАД ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕМ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО**

*В статье рассматривается процесс овладения звуком на основе одного из способов звукоизвлечения, а именно нон легато. Начальный этап обучения игре на фортепиано – самый ответственный в работе педагога. Это своего рода фундамент, на котором будет строиться дальнейшее музыкальное развитие ученика.*

**Ключевые слова:** *звукоизвлечение, мелодическая линия, образное сравнение, штрихи, нон легато, пианистические навыки.*

Туше – это визитная карточка пианиста. По «туше» можно многое сказать об исполнителе. Именно поэтому, самое главное на начальном этапе обучения – привить ребёнку культуру исполнения, культуру бережного отношения к звуку. Первое прикосновение – это своего рода священнодействие. Педагог должен объяснить ученику, что нажимая клавиши, он становится волшебником, ибо заставляет их звучать. А каждый звук имеет свою неповторимую окраску, и от умения пианиста владеть приёмами звукоизвлечения зависит музыкальная палитра исполняемого произведения. Именно эти приёмы дают возможность музыканту добиться хорошего, правильного звука и передать тем самым замысел автора. Научить

ребёнка правилам звукоизвлечения – значит воспитать в нём умение выразить на инструменте услышанную внутренним слухом интонацию.

Процесс овладения звуком трудоёмкий и технически сложный для понимания маленького пианиста. Педагогу необходимо использовать на уроках приёмы образного сравнения. Ребёнок должен понять, что садясь за инструмент, он как бы срастается с ним, становясь частью единого живого организма. Сквозь руки музыканта проходят невидимые нити, которые соединяют их с клавиатурой. А клавиши – это продолжение молоточков, прикасающихся к струнам и заставляющих их звучать. И если сильно дёрнуть волшебные ниточки, резко пальцем нажать на клавишу, то молоточек ударит по струне, и звук будет резким. Такое игровое сравнение даст ребёнку возможность понять необходимость мягкого погружения в клавиатуру.

Одна из важнейших задач начального обучения – привить маленькому пианисту навык слухового контроля. На первых порах ученик слышит только начало звука. Исполняя мелодию, он упускает момент его протяжённости и перехода в следующий звук. Особенно часто дети не считают нужным дослушивать окончание произведения. А ведь звук имеет три одинаковые для слуха стадии: начало, протяженность и конец. Задача педагога – объяснить это ученику и научить его дослушивать звук, то есть привить умение слышать предыдущее и одновременно ощущать движение музыки вперёд. Работая над способами звукоизвлечения, педагог знакомит ученика с понятиями штрихов. Обучение звуковым приёмам целесообразно проводить в следующей последовательности:

- игра нон легато
- игра легато
- игра стаккато

Каждый приём необходимо осваивать сначала на примере отдельных нот, переходя далее к небольшим упражнениям.

Начинать изучение методов звукоизвлечения следует со штриха нон легато. Ребёнок знакомится с ним буквально с первых уроков, так

как происходит процесс постановки руки. И очень важно сочетать этот чисто технический момент с процессом формирования внутреннего слуха ученика, умением слушать звук и дослушивать его до конца. Первые упражнения на освоение приёма нон легато необходимо давать в виде отдельных звуков. Ранее в статье отмечалась целесообразность образных сравнений на начальном этапе обучения. При работе над звуком ребёнок должен ощущать свои руки как единый с клавиатурой живой организм. В таком случае ему будет легче понять этот процесс. Опускать руку следует плавно, от плеча, вслушиваться в извлекаемый звук, добиваться глубокого, но мягкого прикосновения. Данный приём позволит в полной мере ощутить тембровую окраску звука и дослушать его до конца. Если же опускать руку с силой, давить на клавишу, стараясь дать громкость, слабый детский палец получит перенапряжение и начнёт прогибаться. А молоточек, как продолжение клавиши, ответит ударом, и вместо красивого звука мы услышим стук. При резком же снятии руки, исчезает возможность дослушать звук до конца.

Освоение нон легато целесообразно начинать с третьего пальца. Это не составит особой трудности для ученика, так как именно с него начинается процесс постановки руки. Далее в игру вступают остальные пальцы. Очень хорошо усвоению нон легато помогают двойные ноты, а именно квинты. Эти интервалы формируют устойчивость руки. Одновременно они развивают музыкальное восприятие ученика, так как он учится слушать два звука одновременно. Очень хорошим упражнением является игра терций. Но часто ребёнку трудно исполнить этот интервал сразу, пальцы ещё не обладают достаточной свободой друг от друга. В таком случае педагог предлагает взять сначала один звук, послушать его, затем присоединить к нему второй, дослушать до конца и далее взять оба звука одновременно. Такое игровое упражнение нравится детям, они осваивают взятие двойных нот и знакомятся с двухголосием.

При игре пьес штрихом нон легато необходимо научить ребёнка не только слушать отдельно взятые ноты, но и ощущать горизонтальное движение. Этого можно достичь следующим

упражнением: первый звук берётся форте хорошим весом руки и скоростью опускания на клавишу. Далее мы идём вниз, уменьшая вес и скорость погружения. Соответственно динамика становится тише, постепенно доходя до пиано. Такая игра в лесенку очень нравится начинающим пианистам и формирует взаимодействие технического процесса звукоизвлечения со слуховым восприятием музыки и слуховым контролем. Этому же способствует весьма любимое учениками упражнение «Радуга»: перенос руки с одной клавиши на другую через октаву или несколько октав. Перед выполнением упражнения ребёнку необходимо объяснить, что переносить следует не только руку, но и звук. Советский музыковед и педагог Лев Аронович Баренбойм отмечает целесообразность первоначального освоения методов звукоизвлечения на крышке инструмента или на столе. В своём сборнике «Путь к музицированию» он приводит ряд упражнений: перенос рук по дуге, удары всеми пальцами или каждым отдельно. Всё это одновременно является и ритмической школой и помогает в освоении приёмов взятия звука. Метод нон легато можно считать освоенным, когда ученик умеет сбрасывать мышечное напряжение после взятия звука, при этом удерживая его и дослушивая до конца.

Нон легато – первый способ звукоизвлечения, с которым знакомится ученик, начиная обучаться игре на фортепиано. Это очень важный приём, потому что именно нон легато позволяет в полной мере понять, что такое свобода руки и осознать эту свободу на физиологическом уровне. От того, как пройдёт процесс освоения данного штриха, во многом зависит формирование игрового аппарата пианиста, следовательно, и формирование навыков владения инструментом. Всё вместе это приведёт к совершенствованию исполнительства и расширению границ музыкального репертуара.

### *Литература:*

1. Артоболевская, А.Д. Первая встреча с музыкой / А.Д. Артоболевская // М.: Советский композитор, 1986. - 103 с.

2. *Баренбойм, Л.А.* Путь к музицированию / Л.А. Баренбойм // Л.: Советский композитор, 1979. – 352с.

3. *Георгиевская, О.В.* Некоторые замечания к работе над фортепианными сочинениями В.А. Моцарта / О.В. Георгиевская // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово: 2017. № 39. - С. 180-185.

4. *Георгиевская, О.В.* Некоторые размышления о пианистической работе над звуком / Георгиевская О.В. // Музыкальная культура и образование: теория, история, практика. - 2015. - С. 132-136.

5. *Георгиевская, О.В.* О работе над фортепианной миниатюрой Ф. Шопена / О.В. Георгиевская // Педагогические науки. – М.: Спутник+, 2017. – № 2 (83). – С. 49-52.

6. *Грибкова, О.В.* Педагогическая интеграция как динамический фактор результативности современного образования // Искусство и образование: методология, теория, практика. 2018. Т. 1. С. 36-40.

7. *Низамутдинова, С.М.* Художественность как основа музыкальной педагогики (к 100-летию В.К. Мержанова) // Искусство и образование. 2020. № 2 (124). С. 9-16.

8. *Школяр, Л.В., Алексеева, Л.Р., Бодина, Е.А., Живов, В.Л.* Музыкальное образование. Учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. – М.: Русское слово, 2014. - 528 с.



**Казакова Татьяна Сергеевна,**  
студентка аспирантуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель д.п.н., профессор Грибкова О.В.

## **ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ И ДИФФЕРЕНЦИРОВАННЫЙ ПОДХОДЫВ ОБУЧЕНИИ ПЕНИЮ ВЗРОСЛЫХ УЧАСТНИКОВ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ХОРА**

*В статье рассматриваются возможности и особенности применения дифференцированного и индивидуального подходов в процессе обучения пению взрослых участников любительского хорового коллектива; описаны этапы и необходимые ресурсы для организации учебно-педагогического процесса в рамках репетиционной работы малых вокальных ансамблей.*

**Ключевые слова:** *любительский хор, обучение пению взрослых, андрагогика, руководство любительским хором, дифференцированный подход, индивидуальный подход, малый вокальный ансамбль.*

Основной признак обучения хоровому пению в рамках любительского хора – обучение в коллективе и средствами коллектива. Однако же другой не менее важный признак взрослого любительского хора – это большая неоднородность состава певцов, каждый из которых является индивидуальностью. В хоровой коллектив приходят люди не только различных возрастных категорий, образовательного и культурного уровня, социальной значимости, но и с разным уровнем музыкальных способностей и певческой подготовки. Таким образом, существует явное противоречие, которое становится очевидным уже при формальном раскрытии значения терминов «коллективный» и «индивидуальный» и при попытке поставить их в один ряд. Одной из наиболее сложных проблем руководителя взрослого самодеятельного хора становится

создание творческого коллектива любителей хорового пения, воплощающего идею объединения единомышленников при одновременном раскрытии творческой индивидуальности каждого его участника.

В учебно-педагогическом процессе во взрослом любительском хоровом коллективе мы стараемся придерживаться принципов андрагогики, таких как:

1. Принцип *самостоятельной деятельности обучающихся, самостоятельного учения* – взрослые обучающиеся свободны в выборе целей, содержания, обучения, преподавателей и т.д., что как раз подразумевает добровольный выбор взрослым человеком конкретного любительского хора, участие в его репетиционной, учебно-воспитательной, концертной деятельности.

2. Принцип *осознанности обучения* – в условиях пения в хоре понимание необходимости технического вокально-хорового и общего музыкального развития для достижения успешного музыкального (в т.ч. концертного) исполнения музыки, самореализации и самовыражения в музыке, получения удовольствия от процесса пения.

3. Принцип *совместной деятельности преподавателя и обучающегося* – руководитель, хормейстер совместно и в непосредственном взаимодействии с певцами любительского хора ведут деятельность по диагностике, постановке целей, планированию, выбору способов обучения и оценивания результатов, коррекции. Например, хормейстер должен обсуждать с участниками любительского хорового коллектива, в том числе и выбор исполняемого репертуара.

4. Принцип *формирования* в процессе достижения поставленных целей навыков самообучения и самообразования, *новых образовательных потребностей* и мотивации к учению у взрослых учеников – певцов любительского хорового коллектива.

5. Принцип *опоры на опыт обучающегося* – руководитель хорового коллектива должен учитывать опыт певцов любительского хора, как жизненный, профессиональный, социальный, так и

накопленный во время репетиций, для выбора правильной тактики ведения учебно-воспитательного процесса и адекватной вербализации учебных запросов (задач).

6. Принцип *индивидуальности процесса обучения*, который является наиболее труднореализуемым в любительском хоровом коллективе.

Применение всех этих принципов, а особенно двух последних, невозможно без полноценного знания руководителем своего хорового коллектива, сущность которого – это, прежде всего, его участники, индивидуальности, люди.

Тем не менее, проблема построения вокально-хоровой работы в рамках хоровой репетиции таким образом, чтобы она была посильна, полезна и приносила удовлетворение каждому участнику коллектива, не говоря уже о том, чтобы при этом решались музыкальные и исполнительские задачи коллектива в целом – одна из сложнейших проблем. Необходимо, чтобы каждый певец хора чувствовал свою значимость в общем процессе хорового пения, который был бы ему интересен и побуждал его самого стремиться развивать свои вокально-хоровые навыки, певческие и исполнительские возможности. Из этого следует, что учебный репетиционный процесс должен быть выстроен таким образом, чтобы он учитывал как индивидуально-личностные возможности каждого певца, так и возможности всего хорового коллектива в целом. Особенно важным это становится на начальном этапе обучения хоровому пению.

Что же понимается под индивидуальным и дифференцированным подходами в контексте вокально-хоровой работы во взрослом любительском хоре? В широком смысле дифференцированный подход – организация учебной деятельности для различных групп; индивидуальный подход — один из разновидностей дифференцированного подхода, учитывающий индивидуальные особенности конкретных певцов. Исходя из этого, применение данных подходов в репетиционной работе хорового коллектива можно поделить на несколько этапов:

- 1) Изучение индивидуальных особенностей артистов хора —

физиологических, психологических, личностных. Дирижёру как вокально-хоровому педагогу необходимо иметь чёткие представления об индивидуальных особенностях и потребностях каждого из певцов хора, особенностях их певческих голосов, качестве музыкального слуха и интонирования, которые могут быть выявлены такими методами, как метод индивидуальных прослушиваний, беседа, опрос, анкетирование и т.д.

2) Формирование отдельных групп – малых вокальных ансамблей – в соответствии с уровнем певческой и общемузыкальной подготовки, владения вокально-хоровыми навыками на данный момент времени; уровнями работоспособности и темпом работы; особенностями восприятия, памяти, мышления. Эти группы не являются постоянными, состав и распределение меняются с течением времени.

3) Непосредственная вокально-хоровая работа с каждой группой, контроль и анализ результатов.

Безусловно, применение дифференцированного и индивидуального подходов в репетиционной работе с хоровым коллективом требует определенных ресурсов, использование которых в каждом конкретном случае и каждом коллективе зависит от имеющихся возможностей:

– подготовительная работа руководителя (выявление индивидуальных особенностей участников хора);

– время: часть общехоровой репетиции, которая тратится на работу малых вокальных ансамблей, либо дополнительное репетиционное время, которое потребует соответственно дополнительных усилий от певцов;

– место (помещение) для работы отдельных групп: есть ли возможность разделить их по разным помещениям для параллельной автономной работы, либо группы работают в одном помещении по очереди;

– наличие хормейстеров, которые руководят каждой группой, либо выделение временного лидера из числа участников малого вокального ансамбля.

При реализации дифференцированного подхода принцип деления певцов хора на «слабых» и «сильных», а также деление по хоровым партиям не являются основополагающими. Для взрослых певцов наиболее полезным показывает себя принцип смешивания «сильных» и «слабых», а также наличия представителей каждой хоровой партии в одном малом вокальном ансамбле. Это обеспечивает вовлечение в учебный процесс каждого участника коллектива, не позволяя начинающим певцам «отсиживаться на задней парте»; активизирует восприятие артиста хора не только качества звучания своего собственного голоса при исполнении доверенной ему хоровой партии, но и его соотношения с голосами других участников малого ансамбля, стимулируя готовность полноценно петь внутри большого хорового коллектива. Каждый певец при этом приобретает опыт хорового исполнительства в качестве полноправного участника коллектива, даже если пока его певческие возможности ограничены. При этом работа в малом ансамбле способствует формированию положительного эмоционально-ценностного отношения каждого певца-любителя к своему певческому голосу.

Применение дифференцированного и индивидуального подходов в учебно-педагогическом процессе во взрослом любительском хоровом коллективе предусматривает направленность вокально-хоровой работы на создание творческой атмосферы, вовлечение каждого участника в процесс со-творчества при разучивании и исполнении хорового репертуара, взаимное обучение. Задача руководителя коллектива – создать такие условия, при которых каждый певец хора, в том числе начинающий, с ограниченными певческими возможностями, смог почувствовать удовлетворение от процесса хорового пения и значимость как полноценного участника коллектива.

### *Литература:*

1. *Грибкова, О.В., Уколова, Л.И.* Профессиональная образовательная среда педагога-музыканта в условиях

дистанционного обучения // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2020. № 3. С. 1.

2. *Казакова, Т.С.* О применении принципов андрагогики в работе с любительским хоровым коллективом // Искусство и образование: методология, теория, практика. 2020. Т. 38. № 1-4. – М.: Международный центр «Искусство и образование», 2020. – с. 58-64.

3. *Казакова, Т.С.* Малый вокальный ансамбль как один из методов развития вокально-хоровых навыков в любительском хоре // Электронный научный журнал для обучающихся города Москвы «Наука в мегаполисе». Раздел: психолого-педагогические науки. 2019. № 7(15). – Режим доступа: <https://mgpu-media.ru>

4. *Лапинская, Л.А.* Разностороннее развитие личности на основе индивидуального и дифференцированного подходов на уроках хорового пения // Молодой ученый. 2013. № 5 (52). — С. 828-830.

5. *Николаева, Е.В.* Индивидуально-личностный подход к учащимся на начальном этапе обучения хоровому пению // Музыкальное искусство и образование. 2020. Т. 8. № 2. – с. 140-160.

6. *Потапов, Д.А., Афанасьева, И.В.* Развитие креативности личности в системе непрерывного образования // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2020. № 1. С. 7

7. *Сокерина, И.В.* Становление личностно-профессиональных качеств будущего педагога-музыканта (в процессе вокальной подготовки студентов в вузе). Дис. ... кандидата педагогических наук. – М., 2011.

8. *Abrahams F., Head P.D.* The Oxford handbook of Choral Pedagogy. – Oxford University Press, 2017. – 545 p.

9. *Goloshumova G.S., Gribkova O.V.* Specific features of life orientations among students and their interrelation with professional formation // REVISTA PRAXIS EDUCACIONAL. 2019. Т. 15. № 34. С. 673-682.

**Квартальнова Екатерина Алексеевна,**  
аспирант департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель, д.п.н., профессор Грибкова О.В.

## **НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЭФФЕКТИВНОСТИ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА УРОКЕ МУЗЫКЕ**

*В статье рассматриваются некоторые тенденции развития эффективности музыкального образования, изучение и рост, а также общие тенденции использования ИКТ в современном классе. Исходя из последних медиа технологий и достижений человечества, создание многофункциональных компьютеров, спектр задач учителя увеличивается, но и расширяются методы, с помощью которых преподаватель может решить эти задачи.*

**Ключевые слова:** интеграция, интегрированное обучение, информационные технологии, музыкальное образование.

Последние достижения в области интернет технологий изменили мир за пределами классной комнаты. Для учеников виртуальный мир становится намного интереснее реального. Обучающиеся начинают считать, что процесс обучения в классе - скучный, лишенный жизни, дети теряют интерес к обучению в классе. Информационные технологии сделали учащегося уязвимым для интернет - пространства. Это связано с тем, что технологические разработки развиваются двумя способами: во-первых, путем расширения человеческих возможностей, помогая людям активно участвовать в социальной, экономической и политической жизни общества в целом; во-вторых, за счет предоставления преимуществ технологическим инновациям как средству человеческого развития благодаря экономическому прогрессу и повышению производительности. Мощность информации такова, что почти все решения, принимаемые в различных секторах, таких как наука,

технологии, экономика и развитие бизнеса, будут основываться на информации, созданной в электронном виде.

Информация стала ключевым активом организации для ее прогресса. Следовательно, доступ к информации является ключевым фактором создания богатства, и существует тесная связь между уровнем развития страны и уровнем ее технологического развития. Педагоги и политики считают, что информационные и коммуникационные технологии имеют первостепенное значение для будущего образования и, в свою очередь, для страны в целом. Поскольку ИКТ становятся неотъемлемым элементом образовательных реформ и нововведений в средних школах, эта ситуация требует расширения образования по ИКТ для будущих учителей.

Современный интернет-мир повлиял на музыкальный опыт людей повсюду. Благодаря доступу в Интернет люди имеют возможность узнавать информацию о мире музыки из любой точки мира. Они могут слушать музыку различных народов, узнавать историю музыкальных произведений любых эпох. Дети могут изучать музыкальные произведения с помощью различных видео-уроков, а так же специальных приложений для обучения игры на музыкальных инструментах (например: «Абсолютный слух», «Playground Sessions») Учителя музыки могут участвовать в обсуждении учебной программы, педагогики и других аспектов музыкального образования через личные учебные сети, которые используют социальные сети, такие как Facebook и Twitter. Так же можно найти официальные обучающие курсы для преподавателей. Обучающие вебинары предлагают профессиональные организации, такие как Национальная ассоциация музыкального образования. Некоторые полные курсы предлагают уроки по различным музыкальным темам, которые доступны всем бесплатно (включая уроки игры на фортепиано для детей). Также расширяются возможности для старшеклассников изучать музыку в онлайн-классах. Индивидуальные занятия и полные онлайн-программы для



получения степени магистра становятся все популярнее среди преподавателей музыки.

В XXI веке информационные технологии развиваются с огромной скоростью. Музыкальное образование не является исключением, поскольку наблюдается значительное изучение и рост, а также общие тенденции использования ИКТ в современном классе. Исходя из последних достижений человечества, включая интернет, создание многофункциональных компьютеров, спектр задач учителя увеличивается, но и расширяются методы, с помощью которых преподаватель может решить эти задачи.

Использование информационных и коммуникационных технологий в классе включает использование мультимедийных инструментов и сред. Это, в свою очередь, предполагает предоставление интерактивного программного обеспечения и методической поддержки формирования информационного сообщества. Посредством включения мультимедиа в обучение увеличивается эффективность, интенсивность и темп обучения, развиваются креативность и интеллектуальные способности учащихся, а также происходит развитие различных способов мышления. Использование информационных технологий в образовательном процессе является одной из основных рекомендаций ФГОС современного поколения.

Смартфоны, планшеты, фаблеты, компьютеры и тому подобное меняются, когда, где и как люди взаимодействуют с музыкой. Когда впервые был представлен iPod, одним из его атрибутов, за которые его хвалили, была способность иметь в кармане 1000 песен. Теперь через Wi-Fi и сотовые передачи данных в сочетании с облачным хранилищем и потоковыми музыкальными сервисами человек может получить доступ практически к любой записанной композиции на планете в любое время и из любого места, где он подключен к интернету. Приложения, разработанные для этих устройств, позволяют любому узнавать, создавать или исполнять музыку простыми или сложными способами. Многие из этих приложений бесплатные или недорогие, а некоторые специализируются на уроках

игры на фортепиано для детей. В определенном смысле можно утверждать, что технологии, демократизируют создание музыки, поскольку они позволяют людям всех возрастов участвовать в создании, исполнении, прослушивании и изучении музыки, даже если у них есть ограниченные предварительные знания и опыт. Широта интернет - пространства делает обучение музыке, изучение ее более доступными. Люди больше не ограничены своим географическим регионом или музыкальной эпохой, в которой они родились. Сегодня у вас есть свобода наслаждаться практически любым произведением, которое когда-либо было записано в истории человечества.

Многие школы и образовательные учреждения внедряют новые технологии в классах для улучшения обучения. Эффективная интеграция компьютерных технологий может помочь удовлетворить индивидуальные потребности каждого ребенка, обеспечивая при этом более индивидуальный подход к обучению. Это особенно важно в классе на музыкальном занятии, поскольку ученики часто сталкиваются с индивидуальными проблемами, в том числе - разница темпов обучения.

Одна из трудностей, с которыми сталкиваются учителя музыки, - это количество уроков музыки в неделю. В общеобразовательной школе предусматривается всего один урок музыки в неделю, очевидно, что этого мало для глубокого, всестороннего развития ученика. Таким образом, перед учителем возникает задача увеличения интенсивности урока. Так же нужно изменить роль ученика в уроке: из пассивного слушателя сделать его активным участником процесса обучения. И эти задачи можно решить, используя ИКТ на уроках музыки.

Интеграция современных информационных технологий, направленная на увеличение эффективности уроков музыки может помочь учащимся в изучении материала с точки зрения его необходимости ключевых и предметных компетентностей; сделать поиск нужной информации быстрее и проще; свободно самостоятельно искать информацию, углубляться в материалы, которые кажутся наиболее интересными, иметь доступ к мировой

информации; находиться в комфортной среде, позволяющей повторять и усваивать новый материал; повысить самообразование; поддерживать мотивацию учеников, с помощью интерактивности обучения, визуального ряда, доступной демонстрации материала; проявлять творческую активность, лучше работать над домашними заданиями.

Из всех доступных ИКТ есть четыре основные категории, которые больше всего подходят для музыкального образования с целью улучшения индивидуального обучения: приложения, цифровые инструменты, сайты для учителей музыки с готовыми уроками и рекомендациями к обучению, а также различные презентации.

На протяжении всей истории ИКТ влияли на все аспекты жизни общества. Современные цифровые технологии не исключение. Они способствуют новым способам обучения и музыкальности. Использование этих технологий в музыкальном образовании не означает, что мы должны отказаться от традиционных технологий и методов обучения, подходов к преподаванию. Нам необходимо использовать лучшее из традиционных технологий, но при этом, уметь вычленять новое и инновационное. Однако крайне важно, чтобы учителя музыки были открыты к инновациям, новому опыту и активно рассматривали способы, с помощью которых новые информационные технологии могут улучшить и трансформировать традиционные методы обучения, когда это необходимо, учитывая при этом возраст учеников и уровень их владения ИКТ. Существуют санитарные нормы, которые определяют возможности использования ИКТ на уроках с учетом возрастных особенностей учащихся:

- 1 класс – 10 минут, 2-5 класс – 15 минут, 6-7 класс – 20 минут,
- 8-9 класс – 25 минут, 10-11 класс - 30 минут.

Несмотря на то, что существует много ограничений в использовании ИКТ на уроках музыки, задача педагога состоит в том, чтобы включить информационные технологии в обучение музыке так, чтобы способствовать обеспечению подлинного и глубокого понимания музыки. В современном мире урок музыки – это урок,

который созвучен времени, в нем должны хорошо сочетаться главенствующие цели и задачи образования, прописанные в ФГОС, и специфика восприятия музыки.

Образовательные стандарты, идя в ногу со временем, добавляют все новые задачи и цели, которые определяют направление развития современной системы музыкально-художественного образования:

- адаптация детей к современной социокультурной среде;
- активизация использования современных образовательных и информационных технологий для освоения содержания образования и общего развития детей;
- интеграция информационных технологий в систему развивающих занятий для активизации познавательной деятельности школьников.

В соответствии с ФГОС преподаватель может использовать ИКТ на следующих этапах урока:

1. при изложении нового материала — визуализация знаний (демонстрационно - энциклопедические программы; Power Point);
2. в закреплении пройденного материала (различные обучающие программы);
3. в системе оценивания и тестирования;
4. во внеклассной, домашней работе обучающихся (обучающие онлайн программы);
5. во включении в урок проектной работы;
6. в формировании и развитии исследовательских навыков и творческих способностей обучающихся.

Вот некоторые программы, веб-сайты, которые можно интегрировать в урок музыки в общеобразовательной школе:

– Kahoot - приложение для создания онлайн тестов, которые можно проводить в классе в качестве викторины. Сайт имеет платные функции, но и бесплатных функций вполне достаточно;

– <https://uchitelya.com/music/> - многопрофильный сайт для учителей, на котором можно найти готовые уроки, тесты, викторины, презентации и т.д.

– <http://music-fantasy.ru/> - сайт для учителей музыки, на котором размещены различные видео и аудио материалы, нотные фрагменты, песни и т.д.

Использование ИКТ на уроках музыки имеет множество преимуществ:

1) мотивация детей увеличивается при включении интерактивных моментов в урок;

2) учащиеся могут получать обратную информацию посредством Интернета от учителя;

3) визуализация на уроках помогает детям быстрее воспринимать информацию и помогает учителю удерживать внимание детей;

4) учитель может черпать вдохновение на сайтах для учителей музыки;

5) ИКТ упрощают поиск информации и ускоряют процесс подготовки к уроку;

6) расширение кругозора детей;

7) упрощение контроля учеников с помощью онлайн тестов.

Но наряду с множеством плюсов использования ИКТ на уроках музыки, есть и ряд минусов.

Использование современных средств ИКТ во всех формах обучения может привести к ряду негативных последствий, а также к ряду факторов, влияющих на негативное влияние средств ИКТ на физиологическое состояние и здоровье учащегося. Чаще всего, при использовании таких ИКТ-инструментов срabатывает принцип энергосбережения, который характерен для всех живых существ: готовые проекты, аннотации, отчеты, готовые домашние задания провоцируют учеников меньше думать самостоятельно и пользоваться готовыми материалами. Поэтому учителю нужно очень тщательно отслеживать этот момент.

Несомненно, компьютерные информационные ресурсы не решают всех проблем в современной школе, однако информационные технологии в сочетании с правильно подобранными (или разработанными) учебными технологиями создают необходимый

уровень качества, вариативности, дифференциации и индивидуализации обучения и воспитания.

### *Литература:*

1. *Афанасьев, И.В., Левина, И.Д.* Психолого-педагогическое сопровождение как средство и условие позитивной социализации различных категорий обучающихся // Искусство и образование. 2020. № 5 (127). С. 166–175.

2. *Афанасьев, В.В., Афанасьева, И.В., Тыщенко, О.Б.* Основные компоненты компьютерных технологий обучения // Депонированная рукопись № 86-98 23.04. НИИВО. 1998. 10с.

3. *Брей, Д.* CD ROM в музыкальном образовании // Брит. J. Mus. 1997 - Эд. 14: - 137 с.

4. *Галл, М.* Мнения учителей-стажеров: факторы, ограничивающие использование музыкальных технологий при обучении // J. Music Technol. Educ. - 2013. - С. 5–27.

5. *Грибкова, О.В., Уколова, Л.И.* Профессиональная образовательная среда педагога-музыканта в условиях дистанционного обучения // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2020. № 3. С. 1.

6. *Критская, Е.Д., Сергеева, Г. П.* Уроки музыки // Москва «Просвещение».- 2007. - 65 с.

7. *Сайков, Б.П.* Организация информационного пространства образовательного учреждения: практическое руководство. — Москва: Бином, 2005. - 406 с.

8. *Салпыкова, И.М.* Творчество младших школьников на уроках музыки: учебно-методическое пособие для учителей начальной школы. - Казань, ИФИ КФУ, 2011.- 32 с.

9. *Смолина, Е. А.* Современный урок музыки. - Ярославль: Академия развития, 2007. - 127 с.

10. *Затямина, Т.А.* Современный урок музыки: методика конструирования, сценарии проведения, тестовый контроль. - Издательство «Глобус», 2010. 170 с.

11. *Шепелев, Д.В.* Цифровизация в современной России: пути и перспективы // *Legal Bulletin*. 2020. Т. 5. № 4. С. 83-92.

12. *Усов, М.В.* Вопросы музыкальной педагогики Вып. 10 / сост. Ю. Усов. - Москва: Музыка, 1991. - 174 с.

***Корепина Софья Витальевна,***

студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Научный руководитель, к.п.н., доцент Антонова М.А.

## **ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ**

*В статье рассматривается процесс формирования русской вокальной школы, образовавшейся в результате преемственности традиций итальянской вокальной школы «bel canto» и активной творческой и педагогической деятельности русских композиторов. Автор отмечает значимость певческих традиций в современной вокальной педагогике и указывает возможные пути их сохранения.*

***Ключевые слова:*** академическое пение; методика обучения вокалу; итальянская вокальная школа; *bel canto*; русская вокальная школа.

Одними из ключевых задач современного образования, наравне с передачей знаний и навыков, являются нравственное и духовное воспитание подрастающего поколения. Русская культура представляет собой единство духовного опыта, традиций, идеалов и ценностей. Целью музыкального образования является трансляция молодому поколению нашей культурной традиции, приобщение к истинным ценностям отечественной культуры. Поэтому высокое значение для студентов-вокалистов имеет изучение истории

вокального образования, необходимо интегрировать сложившиеся традиции в современный процесс обучения.

На современном этапе развития общества необычайно остро стоит проблема нравственного воспитания молодого поколения. В условиях повсеместной компьютеризации общества важно сохранить для будущих поколений богатейший музыкальный и педагогический опыт русской вокальной школы. Бурное развитие поп-музыки, различных развлекательных шоу, не несущих смысловой и познавательной нагрузки, вытесняет истинное наследие – классическую музыку. Вместе с этим отодвигается на второй план классическая вокальная школа, в которой сохранились вековые технические, исполнительские и педагогические традиции и которая является важной частью русской вокальной школы и отечественной культуры в целом.

Необходимость изучения отечественного вокального и педагогического наследия на современном этапе обусловлена тем, что такие ретроспективные исследования сохраняют его от полной утери в педагогике и искусстве, помогают восстановить необходимую преемственность в развитии российского вокального образования.

Важную роль в развитии общества в любой сфере играет преемственность, сохранение опыта предшествующих поколений. Такой же путь развития присущ педагогической теории и практике.

Начиная разговор о вокальном образовании в России, в первую очередь следует обратиться к истории, к становлению тех традиций, которые зародились в XVI веке на Западе и получили бурное развитие в эпоху «bel canto», в эпоху, когда начался расцвет итальянской вокальной школы, а вместе с ней и музыкального искусства оперы.

Профессионально обучать вокалу стали в консерваториях Неаполя в XVI веке, где к тому времени их было уже четыре. Первоначально они были приютами, в которых воспитывались дети из бедных семей или сироты. Их обучали теории музыки, церковному пению. Постепенно к музыкальному образованию стал проявляться



большой интерес, и из приютов консерватории превратились в специальные учебные заведения. Светская музыка стала активно развиваться, открывались оперные театры, и в XVII веке подготовка певцов поднялась на более высокий, профессиональный уровень. Преподавателями вокального искусства были выдающиеся мастера пения: А. Скарлатти, О. Дуранте, Н. Порпора, М Гарсиа (отец и сын), Ламперти и др.

Так как обучение пению носит больше эмпирический характер, то какой-то одной, определенной методики преподавания не существовало, частный опыт передавался ученикам непосредственно во время занятия. Так было на протяжении почти двух столетий. Но анализируя историю развития вокальной школы Италии, все-таки можно сказать, что многие певцы не ограничивались только лишь преподаванием, но и проводили глубокие исследования в области анатомии и строения голосового аппарата, насколько это было возможно в то время. Они писали методические труды, подробно описывая процесс вокализации, сохраняя методики преподавания, сочиняя упражнения для развития выносливости и подвижности голоса. Можно с определенной уверенностью сказать, что все труды, созданные ими, являются достоянием не только итальянской, но и русской школы и используются сегодня.

Мануэль Гарсиа выделил основные принципы вокальной методики, многие из которых не теряют своей актуальности в вокальной педагогике и сегодня. Все они являются «негласными правилами» при постановке голоса, так как сила, округлость, однородность голоса на протяжении всего диапазона, правильное дыхание и вокальная опора – главные требования современной вокальной практики.

М. Гарсиа (сын) за удивительно долгую педагогическую деятельность – 75 лет – в отличие от своих современников постарался оставить для будущих поколений певцов большое количество трудов и рекомендаций об искусстве вокала. Многие из его учеников переезжали в Россию, и именно в этот период в нашей стране были заложены основы вокального образования.

Г. Ниссен-Саломан, К. Эверарди, У. Мазетти – иностранцы, обучавшиеся пению в Италии, приезжают в Россию по приглашению русских композиторов в конце XVIII начале XIX века. И из первых уст русские певцы перенимают исполнительские и педагогические традиции итальянской певческой школы. К этому времени и отечественные композиторы Д. Бортнянский, М. Глинка, вернувшись из Италии, начинают свою активную педагогическую деятельность, оставляют методические рекомендации и упражнения, и, конечно, сочиняют свои шедевры вокальной музыки. Таким образом, мы можем с уверенностью сказать, что современная вокальная школа является прямой наследницей итальянского «bel canto».

В целях сохранения педагогических традиций и еще большего изучения методического процесса обучения вокалу в российских ВУЗах проводятся вокальные мастер-классы и научные конференции. Сегодня искусство и педагогика тесно связаны, они все время развиваются и естественным образом дополняют друг друга. Подобные мероприятия помогают получать знания в этих направлениях в полном объеме, указывают на возможные проблемы и способы их преодоления.

На сегодняшний день существует большое количество вокальных конкурсов, которые посвящены русской музыке и носят имена выдающихся отечественных вокалистов. Например, Международный конкурс вокалистов «Шедевры русской музыки» имени Наталии Шпиллер (г. Москва), Международный конкурс вокалистов имени Зары Долухановой «Янтарный соловей» (г. Калининград), Международный детско-юношеский конкурс академического сольного пения народной артистки России, профессора Галины Алексеевны Писаренко (г. Москва) и др.

Конкурсы носят имена выдающихся русских вокалистов и проводятся с целью сохранения и поддержки традиций русского академического вокала, нравственно-эстетического и патриотического воспитания молодых артистов, развития вокального исполнительского мастерства, стимулирования интереса юных музыкантов к вокалу, популяризации русской классической

вокальной музыки, а также обеспечения преемственности поколений мастеров вокального искусства.

Русская вокальная школа начала свое развитие с заимствования методик и практик итальянских певцов, педагогов, композиторов и школы «bel canto», но в результате плодотворной работы отечественных композиторов, педагогов и певцов сформировалась в совершенно самостоятельную школу, методики которой по сей день остаются актуальными. Русская вокальная школа имеет свою самобытность и уникальность, а опыт и мастерство наших педагогов и певцов высоко ценится во всем мире.

Хочется верить, что русская вокальная школа будет и дальше дарить оперным сценам не только России, но и всего мира, мастеров вокального искусства, а учащимся – талантливых педагогов.

### *Литература:*

1. Антонова, Л.В. Методика обучения студентов академическому пению: история и проблемы исследования / Л.В. Антонова // Поволжский педагогический вестник. – 2014. – № 3 (4). – С. 70-74.

2. Антонова, М.А. Педагогические условия подготовки учителей музыки в классе основного музыкального инструмента: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / М.А. Антонова. – М., 2008. – 16 с.

3. Антонова, М.А. К вопросу обновления содержания исполнительской подготовки педагога-музыканта / М.А. Антонова, И.А. Белоконь // Традиции и инновации в сфере художественного образования и культуры. – М.: МПГУ, 2020. – С. 152-156.

4. Антонова, М.А. Музыкально-танцевальное искусство как средство формирования эстетической культуры школьников / М.А. Антонова, И.В. Жмаева // Инновации и традиции в сфере культуры, искусства и образования. – М.: Перо, 2018. – С. 10-15.

5. Антонова, М.А. Проблема освоения современной хоровой музыки в условиях педагогического образования / М.А. Антонова, С. Нин // Образовательный форсайт. – 2019. – № 1. – С. 26-31.

6. *Артемова, Е.Г.* Классическая и современная опера в московских постановках / Е. Г. Артемова // Музыкальная академия, 2017. – № 3. – С. 76-89.

7. *Багадуров, В.А.* Очерки по истории вокальной педагогики / В.А. Багадуров. – М.: Музгиз, 1956. – 268 с.

8. *Грибкова, О.В., Уколова, Л.И.* Профессиональная образовательная среда педагога-музыканта в условиях дистанционного обучения // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2020. № 3. С. 1.

9. *Яковлева, А.С.* Русская вокальная школа. Исторический очерк развития от истоков до середины XIX столетия: учеб. пособие к лекционному курсу «История вокального искусства» / А.С. Яковлева. – М., Лань, 1999. – 96 с.

10. *Шаталов, А.А., Афанасьев, В.В.* Акценты и приоритеты модернизации российского образования // Воспитательный процесс как базовый компонент в системе профессиональной подготовки будущего учителя: сб. тр. конференции. Орехово-Зуево. Издательство: Московский государственный областной педагогический институт, 2006. – С. 3-10.

*Крол Мария Александровна,*  
студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель, д.п.н., профессор Кабкова Е.П.

## **РОЛЬ МЕТОДИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ ПЕНИЯ В ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ В УСЛОВИЯХ ВУЗа**

*Данная статья концентрирует внимание на основных методических приемах обучения академического вокала в рамках подготовки в высшем учебном заведении. Рассмотрены, как известные профессиональным певцам приемы, касающиеся вокальной техники, работы над произведением, и общего музыкального профессионального развития, так и новые методики на основе информационно-коммуникативных технологий, сочетание которых обеспечит эффективное продвижение начинающих певцов на пути освоения избранной профессии.*

**Ключевые слова:** методика, вокал, музыка, оперное искусство, литература, вокальная техника, вокальная подготовка, информационно-коммуникативные технологии, мастер-класс.

Как и любой другой вид музыкального искусства, вокальное искусство в большой степени связано с практическими методами и приемами обучения и может осуществляться только в процессе непосредственного контакта с педагогом. Главная задача педагога – привить правильные технические принципы вокализации и воспитать ученика настоящим музыкальным артистом, передав ему «из рук в руки» все секреты исполнительского мастерства.

Главной задачей музыкального вуза как образовательного учреждения, где студенты приобретают высшую профессиональную квалификацию, является подготовка музыкантов-профессионалов – настоящих мастеров своего дела. Выпускники на рефлексивном

уровне усваивают практические навыки и обладают теоретическими знаниями в области своей специализации. Уровень полученных знаний во многом зависит от самого ученика, от его активности, увлеченности и преданности избранной специальности.

В данной статье мы более детально рассмотрим роль педагога и ученика, а также роль методических приемов академической школы пения в условиях профессиональной музыкальной подготовки вокалистов в условиях музыкально-педагогического вуза.

Отметим, что в высшее учебное музыкальное заведение по направлению академического вокала поступают вокалисты, уже обладающие серьезной мотивацией и определенными вокальными навыками, соответствующими требованиям данного ВУЗа. Так, начинающий студент должен обладать чистой интонацией, культурой звуковедения, владеть диапазоном голоса, который характерен для его типа голоса, а также иметь некоторую сценическую подготовку. Кроме этого ему необходимы отличные знания сольфеджио и истории музыки.

Педагог-вокалист, познакомившись с новым студентом, должен определить уровень его вокальной подготовки, отметить для себя положительные качества голоса, его индивидуальность и те качества, которые нужно улучшить во время учебного процесса. Так как вокальная подготовка основывается на индивидуальном подходе, для педагога очень важно найти подходящие методические приемы к определенному ученику. Это является основой эффективного обучения, при котором голос ученика будет развиваться в том направлении, которое соответствует его естественным качествам, и в котором педагог предполагает его развивать.

Отметим также такую важнейшую составляющую успешного вокального развития студента, как комфортная психологическая атмосфера класса, в которой и ученику, и педагогу должно комфортно работать, чтобы достигнуть позитивного взаимодействия. Ведь нередко случается и так, что при начальной работе ученика и педагога между ними возникает определенное недопонимание: ученик чувствует, что не может найти взаимопонимание с педагогом.

Возможно, им не удастся найти общий язык потому, что их характеры слишком различны. В этом случае, наверное, для ученика будет правильным найти другого педагога, с которым состоится необходимое взаимодействие, что будет способствовать психологическому комфорту и дальнейшему эффективному обучению.

Рассмотрим известные методические приемы, которые применяются в процессе обучения академическому вокалу. Первый прием относится ко всем уровням вокальной подготовки, это важный и нужный этап – распевание. Чтобы разогреть голос перед активной работой, все мышцы должны быть должным образом подготовлены, так же, как и перед любыми спортивными занятиями. Распевки помогают настроить звук интонационно чище, ярче и свободнее. Они могут быть разных видов: на разогрев, *legato*, *non legato*, *staccato* и др. «...упражнения всегда должны быть индивидуально направлены и никогда не носить стандартный характер» [2, с 568].

К подготовке перед пением относится также дыхательная и артикуляционная мышечная гимнастика. Так как в основе пения всегда находится важная дыхательная работа, диафрагму также нужно разогреть перед началом пения. Упражнения могут содержать резкие короткие или глубокие длинные выдохи и вдохи.

Артикуляционная гимнастика помогает разогреть лицевые мышцы, чтобы ярче и понятнее был текст, и звуковой поток направлялся в вокальную маску. Задача педагога – контролировать мышечную работу голосового аппарата своего ученика, помочь ему, показать, рассказать, как правильно действовать, чтобы не навредить голосу. «Ценность мышечных приемов состоит в том, что при их помощи удастся сознательно исправить недостатки какой-либо части голосового аппарата и сразу улучшить координацию – улучшить качество звучания» [2, с. 563].

Следующий всем известный методический прием – пение вокализов. Они направлены на тренировку вокальной техники и музыкальности студента. Вокализы бывают направлены на совершенствование кантиленного звука, точного воспроизведения

различных интервалов, быстрой техники и различных динамических оттенков. Пение вокализов может осуществляться на любой слог, например, чтобы выровнять регистр, педагог предлагает ученику петь на переменные слоги, например *ми-ма-мэ-мо-му*. Так студент учится мышечно чувствовать и понимать, в какой именно части вокального аппарата образуется звук. «Перед певцом стоит задача выразительного исполнения музыкального произведения чисто вокальными средствами, что обостряет его музыкальное чувство, заставляет внимательно следить за музыкальностью фразы, учит чувствовать музыкальную форму» [2, с. 571].

Рассмотрим теперь приемы, связанные с разбором произведения, чтением нотного текста. Первый прием – это разбор нотного материала в целом, для того чтобы понять характер произведения и требования композитора, указанные в ремарках. Далее в разборе музыкального текста продвигаемся в направлении постижения смысла произведения. Здесь студент должен понять, о чем он будет петь, и если текст иностранный, то прежде, чем приступать к пению, нужно обязательно сделать перевод и подстрочник. Задача педагога – следить за правильной вокальной техникой, за выполнением музыкальных штрихов и нюансов. Он также может помочь найти студенту нужную музыкальную интерпретацию, которая приходит не сразу, а постепенно, в процессе работы.

В начале ознакомления с новым произведением педагог может предложить ученику петь новое произведения в характере вокализа, то есть, временно исключить текст и петь мелодию на гласные звуки. Это поможет, не отвлекаясь на текст, его произнесение и понимание, выровнять звук, причем ученик мышечно запомнит весь рисунок мелодии – интервалы, поступенное или широкое движение в данном нотном материале. Далее, после того, как мелодия произведения «впета», постепенно добавляется текст.

Студенту ВУЗа желательно иметь большое количество различных выступлений, в том числе и конкурсных. Практика для начинающего вокалиста очень важна. В процессе выступлений



начинающий певец учится справляться со стрессом и полностью владеть голосовым аппаратом, несмотря на естественное и даже необходимое при выступлении волнение. Кроме того, студент привыкает к общению с публикой и полностью входит в музыкальный образ, применяя полученные артистические навыки. Чем чаще вокалист выходит на сцену, тем с большей вероятностью он может стать настоящим артистом. Если в ВУЗе есть оперный класс или сценическая практика, то это большой плюс для всех студентов.

Отметим также важную роль такой дисциплины, как сольфеджио. Эта необходимая для всех музыкантов дисциплина обеспечивает для вокалистов интонационную чистоту исполнения, то, на чем выстраивается настоящий вокальный профессионализм. Не все вокалисты, к сожалению, с должным вниманием относятся к этому предмету, и в обязанности педагога по вокалу входит также объяснение необходимости глубокого и упорного изучения сольфеджио, регулярных занятий и тренировок в данном направлении, что не только разовьет более тонкий слух, но и упорядочит музыкальное мышление.

В настоящее время никто не возражает, что для достижения успеха музыканту необходимо широкое культурологическое развитие. Однако на практике далеко не все студенты ответственно относятся к чтению и анализу теоретического материала. Это может быть литература о видах техник, устройстве голосового аппарата, физиологии, а также описание творческого пути известных оперных певцов, воспоминания, письма и наблюдения, которые помогут начинающему певцу овладеть секретами профессии. Слушание музыки, исполнения вокальных произведений выдающимися исполнителями – это, казалось бы, аксиома, не требующая доказательств. Однако наблюдение за начинающими певцами, а также опрос, проведенный среди вокалистов первого курса вуза, показали, что далеко не все студенты регулярно и целенаправленно слушают исполнение вокальных произведений различными высокопрофессиональными вокалистами. Здесь необходимо отметить, что кроме обязательного слушания музыки в концерте, в

живом исполнении, сегодня есть реальная возможность услышать в записи с помощью интернета голоса очень многих выдающихся певцов из разных стран. В процессе слушания высокохудожественного исполнения вокальных произведений на подсознательном уровне формируется культура вокального исполнения. Слушая различные интерпретации того или иного произведения, студент может также найти и свою собственную оригинальную интерпретацию.

В наши дни пространство интернета пестрит предложениями певцов, так называемых коучей, а также профессиональных педагогов-вокалистов принять участие в их мастер-классах. Студенту ВУЗа полезно посещать такого вида мероприятия, но только в том случае, если они проводятся знающим, профессиональным преподавателем. Для этого необходимо навести о нем справки, посмотреть отзывы в сети интернет и т.п. Студент получит новые знания, рекомендации, посмотрит на действия других вокалистов, «покажет себя», примет участие в творческом общении близких по духу и по интересам людей.

Приведенные примеры показывают, что даже известные среди профессионалов методы могут быть восприняты с новой точки зрения, совмещаться с другими методами, в том числе, с обращением к современным возможностям информационно-коммуникативных технологий. Такой подход обеспечит студенту ВУЗа полноценное эффективное обучение. Таким образом, студент окончит учебное заведение как профессиональный академический вокалист, что даст ему больше возможностей в дальнейшем вокальном творчестве.

### ***Литература:***

1. *Грибкова, О.В., Уколова, Л.И.* Профессиональная образовательная среда педагога-музыканта в условиях дистанционного обучения // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. 2020. № 3. С. 1.

2. *Дмитриев, Л. Б.* Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М., Музыка, 2007. – 675 с.

3. Профессиональная подготовка студента-вокалиста: сборник трудов. Вып. 115. – М., 1990. – 168 с.
4. *Зданович, А.П.* Некоторые вопросы вокальной методики / А. П. Зданович. – М., Музыка, 1965. – 148 с.
5. *Луканин, В.М.* Обучение и воспитание молодого певца / В. М. Луканин. – Л., Музыка, 1977. – 87 с.
6. *Нестеренко, Е.Е.* Размышления о профессии / Е. Е. Нестеренко. – М., Искусство, 1985. – 183 с.
7. *Низамутдинова, С.М.* Художественность как основа музыкальной педагогики (к 100-летию В.К. Мержанова) // Искусство и образование. 2020. № 2 (124). С. 9-16.
8. *Ушакова, О.Б.* Формирование профессиональной мотивации средствами современной хоровой музыки // Музыка и живопись как средство коммуникации. 2012. С. 68-71.
9. *Ушакова, О.Б.* Хоровой класс как творческая лаборатория в процессе подготовки педагога-музыканта // Теория и практика общественного развития. 2013. № 10. С. 253-256.
10. *Школяр, Л.В.* Музыкальное образование. Учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. – М.: Русское слово, 2014. - 528 с.

**Крол Мария Александровна,**  
студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель, д.п.н., профессор Кабкова Е.П.

## **ФОРМИРОВАНИЕ РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ И ЕЕ ВЗАИМОСВЯЗЬ С ИТАЛЬЯНСКОЙ ШКОЛОЙ BEL CANTO**

*В данной статье раскрывается история создания русской вокальной школы, рассказывается о ее основоположниках, главных принципах, методиках обучения. Сравнивается русская вокальная школа пения с итальянским belcanto. Данная статья будет интересна профессиональным певцам, музыкантам, любителям оперы.*

**Ключевые слова:** опера, история, певцы, культура, фонетика языка, композиторы, вокальное искусство.

Началом развития оперного искусства принято считать итальянскую школу пения. Именно в Италии зародился такой жанр музыки как опера, а итальянскими мастерами была создана своя школа вокального исполнительства, которая получила название *belcanto*. Постепенно развиваясь, оперное искусство распространялось в ведущих странах Европы, таких как Франция, Германия, Австрия и др. Востребованные итальянские маэстро того времени давали уроки европейским музыкантам и учили главным принципам вокализации. В дальнейшем сформировались и другие национальные школы пения, которые создавались на базе школы *belcanto*, но имели свои стилистические особенности музыки и фонетики языка. В числе таких школ была и русская вокальная школа пения, главными основоположниками которой были М.И. Глинка и А.Е. Варламов.

Михаил Иванович Глинка был первым композитором, который не только создал русскую оперу, но и сформировал основные черты

национальной школы пения. Проявляя большой интерес к вокальному искусству, он сам хотел научиться петь, но, так как от природы голос композитора был сиплый, с носовым призвуком и с несовершенной интонацией (несмотря на прекрасный слух), Глинка решает взять уроки пения у итальянского педагога Беллоли. После курса занятий голос композитора меняется до неузнаваемости: он приобретает звучность, гибкость, чистоту, а также драматическую выразительность. На этом Глинка не останавливается и едет в Италию. Он познает *belcanto*, слушая прекрасных итальянских певцов того времени, впитывая репертуар театров, знакомясь с методиками обучения маэстро Бианки и Нодзари, а затем – в Парижской консерватории – с методикой Бандералли. Позднее он учится также у Жозефины Фодор.

Композитора, безусловно, впечатляет поездка за границу, и вернувшись на Родину, полностью изучив итальянскую школу пения, Глинка создает свои принципы вокального обучения, где ведущую роль играет концентрический метод. Этот метод предполагает выравнивание природного диапазона начинающего певца. То есть, сперва следовало укрепить технический навык на тех нотах, которые начинающий певец брал естественно, не напрягаясь, а затем постепенно расширять диапазон вверх и вниз. «По моему методу надобно сперва усовершенствовать натуральные тоны, без всякого усилия берущиеся, ибо, усовершенствовав их, мало-помалу, потом можно обработать и довести до возможного совершенства и остальные звуки» [2, с. 245]. Композитор полагал, что все голоса от природы не идеальны. Для того, чтобы обучение вокалиста завершилось успешно и в дальнейшем навык пения принес ему только положительные качества, в начале учебы следовало убрать в голосе все дефекты и добиться единого звуковедения. Этот метод обучения отличался от итальянского, где начинающего певца сразу вели к крайним нотам верха и низа, чтобы расширять диапазон звучания.

Глинка также уделял большое внимание тембровой однородности, что означало применение головного и грудного

регистров в равном соотношении (то есть смешанный регистр). Замечу, что композитор, как и итальянские педагоги, выступал в качестве сторонника вокализации, и только с помощью нее вокалист мог научиться правильному legato. По рекомендации Глинки лучше всего вокализировать на итальянское «А» (таким образом образуется акустика, которая делает звук не таким прямым, как русское «А», но прикрытым и округлым).

Саму концепцию вокального исполнительства Глинка находит в естественной драматургической подаче. Певец, прежде всего, должен быть хорошим актером, и уметь передавать эмоции и характер, которые заложил композитор в музыку. Вокальные произведения композитора не содержат пассажей и украшений, характерных для итальянской музыки. Наоборот, вокализация распевная, с льющимся широким дыханием, каждый слог и слово – все наполняется смысловой выразительностью, даже можно уловить связь с русской народной песней. Однако, чтобы исполнять музыку композитора, требовалось хорошее техническое владение голосом. Итальянские фиоритуры Глинка называл пустым и бессмысленным действием, настаивая, что музыка только тогда правдиво донесется до зрителя, когда будет наиболее верно и полно передано слово, со всей эмоциональной составляющей. Отмечу, что композитор требовал четкой дикции – без нее нельзя точно передать чувства и смысл.

Композитор проявлял себя как прекрасный педагог, который обладал тонким и четким слухом, умел показывать на своем примере разные техники, понятно пояснять конкретные детали своим ученикам и кропотливо работать над каждой нотой. Он создал три труда («Школа пения», «Упражнения», «Четыре экзерсиса»), которые ясно раскрывают основы вокального метода композитора. В будущем, певцы, обучавшиеся у Глинки, стали востребованными оперными артистами. О.А. Петров, С.С. Гулак-Артемовский, А.Я. Петрова-Воробьева, А.П. Лоди, Н.К. Иванов, Д.М. Леонова – все являлись учениками Глинки. В будущем они передавали ценные полученные знания от педагога уже своим ученикам.

Еще один основоположник русской вокальной школы – Александр Егорович Варламов. Он зарекомендовал себя талантливый вокалистом, инструменталистом, а также прекрасным вокальным педагогом. Варламов был сторонником французской школы пения, которая, в свою очередь, была основана на принципах итальянского *belcanto*. Его вокальные принципы были схожи с принципами Глинки. У него также присутствует концентричность, но только на больших интервалах.

Основное внимание Варламов уделял точной интонации, начиная обучение с пения гамм, и верного попадания в ноту: «Учащийся должен верно и чисто выпевать звуки, не употребляя при этом случае никакого усилия и не примешивая никаких посторонних звуков» [3, с. 24]. В отличие от Глинки, Варламов сразу приступал к способу филлировки звука уже на ранних этапах пения (что характерно для *belcanto*). Педагог писал: «Надобно стараться, чтобы постепенность как восходящая, так и нисходящая, имела почти неприметную продолжительность, и чтобы были по возможности точные разделения связанной ноты между повышением (усилением) и понижением (ослаблением) голоса» [3, с. 26].

Варламов создал первый в России труд, обобщающий теоретические вокальные принципы обучения. «Полная школа пения», выпущенная в 1840 году, была результатом многолетней педагогической и исполнительской деятельности. В книге затронуты такие темы, как классификация голосов, основы дыхания, рекомендации по распевкам, упражнения для развития голоса. Автор отмечает также и негативные моменты, с которыми может столкнуться певец.

Помимо педагогической деятельности, Варламов проявил себя как композитор – автор романсов. Он написал около 150 романсов для голоса, которые до сих пор пользуются популярностью среди вокалистов.

Рассмотрев основные принципы вокальной работы Глинки и Варламова, мы видим, что почти все основные концепции в равной степени схожи с итальянским *belcanto*. Принципы вокализации обеих

школ отталкиваются от естественного полетного звука, при котором используются головные резонаторы, ясное четкое слово, точная интонация, опорное дыхание, кантилена, филировка звука. Различия школ заключается в подходах к обучению и методике. Русская школа предполагает более насыщенное глубокое кантиленное звучание, эмоционально-выразительное, где задействован смешанный регистр. В то время как школа belcanto требует более мелкой полетной техники для исполнения различных сложных пассажей и колоратур, где больше задействованы резонаторы.

На сегодняшний день современному академическому вокалисту, в связи с уровнем профессионализма, при исполнении разнообразного репертуара следует опираться на такую технику пения, которая наилучшим образом подходит для того или иного произведения.

### ***Литература:***

1. *Глинка, М. И.* Литературное наследие. Т. 1. Автобиографические и творческие материалы / М. И. Глинка – М.: Музгиз, 1957. – 512 с.

2. *Глинка, М. И.* Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио: учеб. пособие / М. И. Глинка. – М.: Кифара, 1997. – 56 с.

3. *Варламов, А. Е.* Полная школа пения: учеб. пособие / А. Е. Варламов – СПб.: издат. «Лань»; издат. «Планета музыки», 2012. – 120 с.

4. *Барсов, Ю. А.* Вокально-методические принципы М. И. Глинки / Ю. А. Барсов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.boutique-project.ru>

5. *Низамутдинова, С.М.* Концептуальные основы метода сотворчества в музыкальной педагогике // Казанская наука. 2016. № 1. С. 104-106.

6. Русская вокальная школа основы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.boutique-project.ru>



7. Школяр, Л.В., Алексеева, Л.Р., Бодина, Е.А., Живов, В.Л. Музыкальное образование. Учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. – М.: Русское слово, 2014. - 528 с.

8. Galchenko N.A., Shatskaya I.I., Makarova E.V., Kulesh E.V., Nizamutdinova S.M. Student hood spiritual needs in self-isolation period: features and ways to meet them // EurAsian Journal of BioSciences. 2020. Т. 14. № 1. С. 2229-2234.

*Ларькина Елена Евгеньевна,*

студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

*Мацуленкина Юлия Алексеевна,*

студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Научный руководитель, д.п.н., профессор Бодина Е.А.

## **РАБОТА НАД ОПЕРНЫМИ ПАРТИЯМИ: ОПЫТ ЕЛЕНЫ ОБРАЗЦОВОЙ**

*В статье рассматривается опыт работы над музыкальными образами и оперными партиями Елены Образцовой – всемирно известной оперной певицы. Рассмотрены творческие установки певицы, в частности, важность внутреннего духовного роста музыканта и пути нахождения решений творческих задач, важность выбора верного репертуара, соответствующего внутренним убеждениям, творческим потребностям и возможностям певца.*

**Ключевые слова:** опера, вокальное искусство, репертуар, актёр, требовательность, трудоспособность.

Среди выдающихся оперных певиц особняком стоит личность Елены Васильевны Образцовой(1939-2015) - человека могучего голоса и интеллекта, редчайшего актёрского дарования и мастерства, великой трудоспособности и собранности, тончайшей духовной культуры. Мы знаем о ней лишь то, что она открывала публике в своих интервью, и только одна книга появилась о ней и ее творчестве: «Елена Образцова: Записки в пути. Диалоги».

Перечисляя звания, регалии и награды Елены Васильевны Образцовой, обратившись к истории её выступлений, поразительным и единичным фактом в истории советской оперной сцены предстаёт её блистательная международная карьера. Такого всемирного признания не было ни у одного советского певца того времени. Её кумиры становились её поклонниками и друзьями, она работала в театре с лучшими мировыми режиссерами и дирижёрами, и это в условиях «холодной войны», закрытости СССР.

Уникальность Елены Васильевны Образцовой как оперной певицы складывалась в первую очередь из её характера - она жизнелюб, трудоголик и учёный-исследователь чувств, отраженных в музыке. Сложно себе представить, но такие разные образы: Кармен и Марфы, Марины Мнишек и Графини из "Пиковой дамы", цыганки Азучены и Эболи, Амнерис и Сантуцци, одинаково ярко создавались на сцене одним человеком, и через попытку понять одно чувство - любовь! Елена Васильевна воплощала любовь в пении. Ведь пение - это результат внутреннего наполнения, оно исходит из глубин самой души и никогда не лежит в сфере простых, поверхностных эмоций, в нём проявляется сам человек, «здесь происходит встреча человека с бытием»[1, с. 14].

В её репертуаре произведения разных эпох и композиторов, разных жанров и величины. Близкими её сердцу авторами были П.И. Чайковский, М.П. Мусоргский, С.В. Рахманинов, особенно последний, она сравнивала их со столпами русской литературы: с А.С. Пушкиным, Н.В. Гоголем и Ф.М. Достоевским; как без одних

нет русской литературы, так без этих композиторов нет русской музыки.

Поразительно исполнялись ею романсы и песни русских композиторов, любимейшим и ближайшим из них был – С. В. Рахманинов, о нём она говорила, что его музыка созвучна её чувствам. В одном из интервью 1976 года она особенно отметила музыку И.С. Баха - как очень близкую и любимую. Елена Образцова всегда возвращалась к произведениям И. С. Баха в камерной программе, объясняя это тем, что Бах стоял у истоков всей последующей музыки, и необходимо было вернуться к этому источнику, чтобы почерпнуть живые чувства. Елена Васильевна рекомендовала начинающим певцам обязательно иметь в своём репертуаре произведения И. С. Баха. Несомненную пользу видела она в баховских произведениях, потому что несмотря на сложность этой музыки, она достаточно проста в выражении чувств, что делает его музыку современной и запоминающейся слушателям. Однако автор книги о Елене Васильевне сомневается в этом утверждении певицы, считая, что «хороших баховских певцов в мире сравнительно мало»[5, с.55].

Особое внимание в книге, посвященной Е. В. Образцовой, уделено концерту, прошедшему 6 февраля 1977 года в Ленинградской филармонии. В программе концерта была исполнена ария из «Страстей по Матфею» И.С. Баха. Композитор задумал «Страсти по Матфею» монументальным произведением, в нём 78 номеров, среди которых хоры, речитативы (монологичное чтение Евангелия), также арии и хоралы. Пассион посвящён событиям Страстной Пятницы, самому строгому дню поста в христианской аскезе. В Великую Пятницу происходит Распятие Христа, предшествующее этому отречение апостола Петра, а затем и плач апостола в небольшом речитативе «И плакал горько» наряду с последующей арией Петра «*Erbarme dich*» («Сжался»), которые являются кульминационным моментом «Страстей».

Образцова потрясала виртуозностью исполнения, она проникала в глубину духовного краха Петра. Плач Петра, бывший

исповедальной тайной, становился достоянием всех и каждого, общечеловеческое становилось личным переживанием, состоянием личного падения, изливающегося в почти религиозном покаянии. Бах был близок Елене Васильевне настолько, что она называла его музыку «внутренней родиной»[5,с.55]. Причиной тому была глубокая духовная близость и предрасположенность самой Образцовой к религиозному чувству, пронизывающему произведения И. С. Баха. Она была глубоко духовным и религиозным человеком.

После аплодисментов, цветов, признания – после каждого концерта и спектакля её ждала бессонная ночь, ночь переживания за то, что сделано и сыграно не так, как планировалось, какие были допущены промахи, что не состоялось. Работа не прекращалась ни на день! Это удивительный пример самоорганизации и настоящей творческой работы, пример музыкального служения. После особенно удачных выступлений она расплачивалась или мигренью или температурой, или ощущением мертвенной усталости. Это была расплата за талант. Но именно это – переживание и счастья, и страдания, и усталости – она складывала в копилку своих переживаний. Уверяла, что человек, не переживший в жизни многого, не сможет быть хорошим артистом. Один из советов был – надо много страдать и терпеть.

Созданный ею сценический образ Кармен - неоднозначный, но всё же более очеловеченный, духовный и положительный, чем образ П. Меримэ. История опыта работы Образцовой над образом Кармен даёт нам пример творческого и музыкального осмысления персонажа. Этот образ дался Елене Васильевне ценой огромных переживаний – в течение семи лет она вынашивала замысел своей героини, лучшей Кармен XX века. Семь лет поиска, остановок перед «заборами», о которых говорил Ф.И. Шаляпин[4, с.64], переживания об отсутствии сердечного опыта: «какая же я Кармен, если я не знаю, что такое любовь, страсть!»[5, с.55]. Кропотливая работа была проведена ею в деле изучения обстановки, в которой могла бы жить Кармен[4,с.65]. Много позже она нашла тот самый город, который служил

декорациями к опере – на его улочках могли происходить известные нам события.

До самых последних дней Елена Васильевна пыталась узнать Кармен, тщательно прорабатывая эту роль. Известен случай, когда она уже в почтенном возрасте приходила смотреть в Испании корриду, для того чтобы понять, кто такая Кармен. Она, любившая животных наравне с людьми, и считавшая корриду небывалой средневековой дикостью, с большим трудом преодолевала внутреннее отвращение ради того, чтобы похоронить эти ощущения в терпении и воскресить их позже в сценическом образе. Эмоция животного страха, первобытная и глубинная, сродни крику, всю сценическую жизнь сопровождала её выступления. Интервьюеры провели интересную параллель между страхом смерти у Тореадора и страхом перед выходом на сцену у Елены Васильевны. На первых выступлениях в театре страх был особенно сильным – был случай, когда Галина Вишневская почти вытолкнула её на сцену. Говорила в интервью, что в опере «Кармен» происходит две корриды, одна между Тореадором Эскамильо и быком, другая - между Хозе и Кармен.

Огромный интерес представляет актриса Елена Образцова, её опыт того, как она готовилась к новой партии, к роли, как искала новые интонации и окраску звука и как всё это помогало ей «влезть по самую шею» в образ героини [5,с.34]. Три партии учились одновременно, в перерывах между занятиями со студентами Елена Васильевна повторяла в полный голос целые концерты. Маквала Касрашвили, певица Большого театра, поражаясь её работоспособности, упоминала, что Елена Васильевна перед вечерним концертом повторяла концерт утром с оркестром, затем одна дома, и, наконец, сам концерт вечером. Таким образом, она пела в один день три концерта[5,с. 35]!

Для своих учениц (в которых видела, прежде всего, неопытных молодых девушек, какой когда-то была сама), она находила яркие ассоциации [2, 14], призывая описать голосом состояние души человека. Душистый звук, тёмный, тёплый – все эти эпитеты

помогали найти именно те оттенки голоса, которые требовались [5, с.56]. В ее воспоминаниях часто возникали примеры любимого педагога ленинградской консерватории Алексея Николаевича Киреева. Он никогда не ограничивал своих учеников в проявлении, действовал без навязывания и дрессировки, но вызывал эмоциональные бури, усиливая эмоциональный аффект своими комментариями, помогая постичь состояния персонажа и в то же время довериться своим собственным эмоциям и ощущениям. Этим же методам следовала и Елена Образцова [5, с.56-57]. Помимо этого, Елена Васильевна часто упоминала о том, что «нужно петь музыку, а не ноты» [5, с.34].

Её глубокая убежденность в правильности своего пути сейчас является примером для многих певцов, но тогда многие предостерегали её от прослушивания в записи разных исполнителей одной партии. Она слушала записи для работы над партией и выбирала те, которые ближе ей по духу. Если бы так просто было перенять талант, то мы все были бы мастерами! Любимейшей её певицей была Мария Калласс, научившая драматизму и нюансам выразительности голоса. Рината Тибальди стала для Образцовой эталоном кантиленного звучания, а Б. Нильсон - примером как нужно петь Вагнера. Нежности в передаче чувства научила Виктория де Лос Анхелес. Елена Васильевна призывала всех следовать её опыту слушания лучших исполнителей, ведь если это хороший певец, то и перенять не грех.

С течением времени, возрастая в вокальном искусстве, становясь музыкально мудрее, приходило большее понимание глубины образа, его художественного воплощения на сцене. Большой опыт рождал беспокойство, вечную неудовлетворённость, желание сделать лучше. Возможно, эта вечная неудовлетворённость собой и есть залог творческого роста музыкантов?

Елена Васильевна Образцова собственным жизненным и творческим примером опыта работы над образами и произведениями задавала высокую планку для молодых певцов, заставляла задумываться о глубинных проблемах вокального исполнительства,

учила требовательности и бескомпромиссности в творчестве, оставаясь уникальным примером служения искусству.

### ***Литература:***

1. *Ангуладзе, Н.* Homo cantor. Очерки вокального искусства. / Н. Ангуладзе. - М.: Аграф, 2003. — 240 с.

2. *Станиславский, К. С.* Работа актёра над собой. Чч. 1 и 2. / К.С. Станиславский// Моя жизнь в искусстве. – М.: «Э», 2017. – 560с.

3. *Луканин, М. В.* Обучение и воспитание молодого певца. /М. В. Луканин. – Л.: Музыка, 1977. – 87с.

4. *Шаляпин, Ф.И.* Маска и душа. / Ф.И.Шаляпин - М.: Прозаик, 2013. – 624 с.

5. *Шейко, Р.* Елена Образцова: Записки в пути. Диалоги. / Р.Шейко. - М.: АСТ,2019. – 320 с.

***Ли До (КНР),***

студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель, к.п.н., доцент Кудринская И.В.

## **ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ПРОБЛЕМЕ РАЗВИТИЯ ДЕТСКОГО ТВОРЧЕСТВА**

*В статье говорится о процессе овладения ребенком определенного вида искусства и развития у него эстетического и музыкального вкуса. Ученик на основе своего воображения самовыражается в таких занятиях, как лепка, танец, песня, рисунок и многое другое. Человек развивается на протяжении всей своей жизни, начиная с раннего детства до старости, и проявляется в творчестве.*

*Ключевые слова: творческая активность ребенка, окружающий мир, развитие интеллекта, музыкальная среда, психопедагогика, музыкальный вкус, слушание музыки.*

Детское творчество рассматривается, как процесс овладения ребенком определенного вида искусства и развития у него эстетического вкуса. Ученик на основе своего воображения самовыражается в таких занятиях, как лепка, танец, песня, рисунок и многое другое.

Наиболее популярным способом погружения в творчество является музыкальная сфера. Она помогает ребенку раскрыть свою индивидуальность, проявляя её через самостоятельность и творческий подход. Ученику нужно поверить в свои собственные силы и в состоянии радости и удовольствия заниматься музыкой.

Многие исследователи связывают характеристику детского творчества с развитием фантазии и воображения. Воображение человека развивается на протяжении всей его жизни, начиная с раннего детства до старости, и проявляется в творчестве. Главной составляющей творчества является фантазия, только одной её недостаточно. Нужно постоянно поддерживать её с помощью специальных знаний, умений и навыков. Детское воображение менее развито, чем у взрослого, так как ребенок не имеет достаточного опыта.

Чтобы развить в ребенке творческие задатки, нужно соблюдать такие условия как:

– предоставление ребенку творческой свободы и свободы самовыражения. Главным условием которого, является ограничение вмешательства взрослых в этот процесс.

– обучение учащихся новым умениям и навыкам. Огромную роль в процессе обучения ребенка играет педагог, который создает нужную психологическую атмосферу и умеет погружать ребенка в общение с искусством. Это служит для создания расширения творческого сознания и вдохновения ученика.



Занятие с педагогом должно проходить в игровой форме, которые должны позволять детям самостоятельно искать выход из конкретной ситуации.

Обучение детей творчеству должно осуществляться с учетом их возрастных и индивидуальных особенностей. Рассмотрим три подхода.

Первый подход строится на выявлении у ребенка врожденного таланта, который нужно постоянно развивать.

Второй подход должен быть нацелен на планомерную и целенаправленную работу над развитием творческого начала с применением педагогических наработанных навыков, знаний и умений

Третьим подходом является высокая творческая активность, когда ребенок самостоятельно придумывает и реализовывает при помощи своей фантазии новые формы творчества.

Творческая активность, способности к импровизации, креативность зависят от характера ребенка. На характер, в первую очередь, влияют отношения родителей с ребенком. А уже потом можно смотреть на лидерские качества, целеустремленность, инициативность, самостоятельность, открытость ребенка.

В творчестве самостоятельность играет одну из главных ролей. Ребенок, например на сцене, должен уметь принимать решения сам. Но это качество должно сопровождаться инициативностью, ведь один рискнет и сделает определенное действие, а другой просто испугается и уйдет со сцены. Все вышеперечисленные качества желательны для ученика и помогут ему в его творческой деятельности. Поэтому занятия импровизацией необходимы детям, которые занимаются творчеством.

Любое творчество должно приносить окружающим удовольствие и наслаждение. Детское же творчество должно нравиться самому ученику, чтобы у него горели глаза. Если ребенка заставлять делать что-то через силу, то в определенный момент ему это просто надоест, и он не захочет больше заниматься подобной деятельностью.

### *Литература:*

1. *Афанасьева, И.В., Левина, И.Д.* Психолого-педагогическое сопровождение как средство и условие позитивной социализации различных категорий обучающихся // Искусство и образование. 2020. № 5 (127). С. 166–175.

2. *Афанасьев, В.В., Афанасьева, И.В.* Методы представления знаний в процессе решения практических педагогических проблем // Вестник Нижневартского государственного университета. 2015. № 2. С. 3–9.

3. *Выготский, Л.С.* Педология подростка / Л.С. Выготский. – М.: Российское Педагогическое Агентство, 1997. – 526 с.

4. *Ковалев, А.Г.* Самовоспитание школьников. - М., Просвещение, 1967, 159с.

5. *Медушевский, В.В.* Основы духовно-нравственного воспитания и образования в школе. М.: Редакционно-издательский отдел Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, 2001, - 65 с.

6. *Петрушин, В.И.* Петрушин В.И. К вопросу об основных параметрах музыкального мышления // Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. М.: Academia, 2003, 235с.

7. *Радынова, О.П.* Музыкальное воспитание дошкольников // пособие для студентов педагогических институтов, учащихся педагогических училищ и колледжей, музыкальных руководителей и воспитателей детского сада. – М.: Просвещение, Владос, 1994, 223с.

8. *Уколова, Л.И.* Влияние культурно-образовательной среды на процесс воспитания растущего человека / Л.И. Уколова. – М.: Журнал «Мир науки, культуры и образования» №6, 2016. – С. 274–276.

9. *Oparina N.A., Levina I.D., Maltseva O.V.* Folk dance as a means of formation and creative education of primary school children personality // PalArch's Journal of Archaeology of Egypt/ Egyptology. 2020. Т. 17. № 6. С. 731-742.

*Ли Хунцю (КНР),*

студент магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

*Чень И (КНР),*

студент магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Научный руководитель к.п.н. доцент Аликина Е.В.

## **РЕПЕТИЦИОННАЯ РАБОТА В ЛЮБИТЕЛЬСКОМ ХОРЕ**

*В статье рассматриваются особенности вокально-хоровой работы в любительском хоровом коллективе, рассматриваются этапы работы над новыми хоровыми произведениями.*

***Ключевые слова:** хоровой коллектив, хоровое исполнительство, распевание, певческие навыки.*

Музыкальное образование юношества и молодежи является актуальной проблемой в современном мире, требующей от педагогов, музыкантов, хормейстеров конкретных действий для решения данной проблемы. Для формирования интереса и потребности в музыкальной культуре, а также для улучшения художественного и эстетического образования учащихся, их художественного вкуса необходимо использовать различные методы, знакомя обучающихся с разными областями искусства.

Теоретики, занимающиеся вопросами вокальной педагогики, педагоги-практики подчеркивают значимость развития вокальных способностей у молодых людей, необходимость формирования слухового идеала пения. В своих работах они отмечают, что в пении, как ни в каком другом виде вокальной деятельности, весьма успешно развиваются музыкальные способности – интонационный, тембровый и динамический слух, музыкальное мышление, память. Музыкальный слух и голос, как и любая другая способность, весьма эффективно

поддаются развитию. Помимо этого, в процессе пения осуществляется общее развитие певца - любителя.

Во время занятий пением у обучающихся формируются исполнительские навыки, обогащаются знания в области музыкальной культуры, о творчестве композиторов. Для развития общемузыкальной эрудиции, расширения музыкально-исполнительских возможностей, развития музыкальных способностей на хоровых занятиях необходимо создать необходимые условия. В современной педагогической и музыкальной литературе большое внимание уделяется решению задач по повышению эффективности музыкального обучения, в практическую работу внедряются новые методы обучения. Изучение музыкальных вкусов, потребностей и мотивации обучающихся является необходимым аспектом для повышения эффективности вокально-хоровой работы.

Для эффективной работы с хоровыми певцами можно использовать весь комплекс задач и приемов, позволяющий интенсифицировать процесс обучения хоровому пению:

1)хормейстер должен ясно представлять цели, процесс и этапы вокально-хоровой работы.

2)использовать воспитательный потенциал в обучении пению

3)использовать методы обучения, побуждающие к успешному овладению обучающимися навыками хорового пения

4)стимулировать изучение обучающимися и использование знаний о мировой музыкальной культуре

5)создавать положительный настрой у обучающихся в ходе вокально-хоровой работы

6)формирование вокально-хоровых навыков должно происходить поэтапно

7)использовать в работе правильно подобранный хоровой репертуар

Отсутствие умения управлять своим голосом является достаточно частым явлением у вновь пришедших в любительский хор певцов. Несформированная координация между слуховыми представлениями и голосом требует индивидуальной работы для

исправления неточной интонации и развития вокальных навыков. Для получения результатов от данной работы может потребоваться, иногда, достаточно продолжительное время. Очень важным аспектом в этой работе является истинное желание научиться петь, терпение и трудоспособность, так как иногда, в погоне за быстрым результатом, обучающиеся теряют интерес к вокально-хоровой деятельности.

В целях повышения эффективности вокально-хоровой работы на занятиях необходимо использовать вокально-хоровые упражнения. Упражнения условно можно разделить на два вида. Первый вид упражнений более технический, применяется для «базового» развития основных вокально-хоровых навыков, а также решения задач и преодоления трудностей, возникающих при разучивании определенных произведений.

Распевание подготавливает певцов к работе, создавая определенный эмоциональный настрой, а также позволяет использовать упражнения, повышая их нагрузку, касающейся диапазона, как звукового, так и динамического, тембра и дыхания. На занятиях нагрузки должны повышаться, но необходимо учитывать при этом уровень развития певческих навыков исполнителей.

Даже опытные певцы не начинают распевание с высоких и громких звуков. Для выразительности и красоты звучания голосов необходимо добиваться правильной координации голосового аппарата, отсутствия напряженности в дыхательном аппарате, гортани и артикуляционных органах. Активное звучание голоса должно сохраняться на протяжении всего распевания на всем диапазоне в различной динамике и темпе.

Второй вид упражнений способствует достижению более высокого художественного уровня исполнения музыкальных произведений за счет глубинного овладения средствами вокально-хоровой выразительности. Для работы над каждым средством музыкальной выразительности необходим свой комплекс упражнений. Вокальные упражнения вырабатывают певческие навыки, способствуют развитию исполнительских приемов,

позволяющих более полно передавать содержание хорового произведения и его художественный образ.

Работу над хоровым произведением условно можно разделить на этапы. Обычно их представляют, как эскизный, технологический и художественный. На самом деле, такое деление весьма условно, и каждый из этих этапов взаимосвязан, и имеет полное взаимопроникновение. На первом этапе коллектив знакомится с новым сочинением. Хормейстер может немного рассказать о произведении, композиторе и эпохе создания, по возможности, дать возможность познакомиться с произведением на слух (дать послушать в хорошем исполнении, или сыграть на инструменте). Затем попробовать пропеть сочинение в небыстром темпе, с тестом, или сольфеджио. В любительских хоровых коллективах участники редко хорошо сольфеджируют, поэтому иногда им проще петь произведение сразу с текстом. Обучение нотной грамоте и сольфеджио в любительском хоре обычно обязательно практикуется - в виде индивидуальных или мелкогрупповых занятий перед основной общей репетицией. Участники коллектива, недавно пришедшие в хор, или имеющие затруднения в выучивании партий, могут заниматься с хормейстером, параллельно с изучением произведений расширяя свои знания в области теории музыки. Тогда на общей репетиции при работе с произведением можно использовать знания в области, сольфеджио, основ гармонии и полифонии для лучшего понимания музыкальной «архитектуры» произведения.

При начальном знакомстве коллектива с новым произведением чрезвычайно важна педагогическая позиция хормейстера, от нее будет зависеть успешность изучения сочинения. Знающие хормейстеры обычно не прерывают поющих даже в тех случаях, когда они не вполне точно попадают в ноты и не сразу способны разобраться с ритмом. Далее, в процессе работы всегда можно вернуться к части текста, вызывающей затруднения. Некоторые хормейстеры сразу посвящают новому сочинению большую часть репетиции, особенно если оно нравится хористам, и они с интересом его поют. В каких-то случаях хормейстеры, отводя читке нотного

текста небольшой промежуток времени в начале репетиции, пробуют пропеть произведение один-два раза и откладывают его до следующей репетиции. В следующий раз это произведение вызывает у хористов меньше затруднений при пропевании и читается как отчасти знакомое, а понимание исполняемого сочинения проясняется.

Параллельно с «технической» работой происходит работа над художественным образом произведения. Чрезвычайно важным представляется понимание участниками хора особенностей литературного текста, его структуры, динамических «волн» для определения исполнительского плана произведения. В связи с исполнительской трактовкой сочинения ведется работа над пониманием роли всех музыкально-выразительных средств: мелодикой, ритмом, динамикой, агогикой, звуковедением, штрихами, тембром. Художественное становление произведения зависит от всех этапов подготовительной работы, от «впетости» сочинения, и, конечно от заинтересованности исполнителей в реализации творческого замысла композитора и руководителя хора.

### *Литература:*

1. *Аликина, Е.В.* Развитие интереса к музыкально-исполнительской деятельности в работе с хором. / Е.В. Аликина //Современные проблемы высшего образования. Теория и практика Материалы Пятой Межвузовской научно - практической конференции, организованной институтом культуры и искусств МГПУ. Под общей редакцией С.М.Низамутдиновой.2020. С.18-22

2. *Аликина, Е.В.* К вопросу о мотивации участия студенческой молодежи в любительском хоре. / Е.В. Аликина //Актуальные проблемы музыкального и художественного образования и культуры: история и современность. 2008.С.12-17

3. *Аликина, Е.В.* Способы развития интереса к учебно-исполнительской деятельности в работе с любительским хором. Современные проблемы высшего образования, теория и практика: Актуальные проблемы творческого образования в период пандемии. Специальный выпуск. Москва, 2021. С. 15-19.

4. *Грибкова, О.В., Уколова, Л.И.* Профессиональная образовательная среда педагога-музыканта в условиях дистанционного обучения // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. 2020. № 3. С. 1.

5. *Живов, В.Л.* Применение некоторых закономерностей декламационной выразительности речи в музыкальном исполнительстве. / В.Л. Живов, Е.В. Аликина // *Искусство и образование*. 2020. № 1 (123). С. 224-230.

6. *Живов, В.Л.* А. Юрлов о вокальном воспитании хора/ В.Л. Живов, Е.В. Аликина/ *Искусство и образование*. 2018. №5(115). С.52-59.

7. *Живов, В.Л.* Мысли о музыкальном сознании. / В.Л. Живов, Е.В. Аликина // *Искусство и образование*. 2021. № 1 (129). С. 114-119.

8. *Низамутдинова, С.М.* Концептуальные основы метода сотворчества в музыкальной педагогике // *Казанская наука*. 2016. № 1. С. 104-106.

9. *Школяр, Л.В., Алексеева, Л.Р., Бодина, Е.А., Живов, В.Л.* Музыкальное образование. Учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. – М.: Русское слово, 2014. - 528 с.



**Лысенкова Марина Владимировна,**  
студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель д. иск., профессор Артемова Е. Г.

## **ОСОБЕННОСТИ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ МЕТОДИК ПРЕПОДАВАНИЯ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА**

*В статье рассматриваются отдельные методики, направленные на формирование певческих навыков, главным образом, у начинающих обучение вокалу. Автор уделяет внимание анализу методических разработок отечественных певцов и педагогов эстрадного вокала.*

***Ключевые слова:** пение, навык, методика, эстрадный вокал, развитие голоса, артикуляция.*

В наши дни эстрадный вокал занимает популярные позиции у людей разного возраста. В связи с этим педагогу оказывается важным владеть разными методиками обучения, чтобы грамотно выбирать их в ориентире на возрастные и психофизиологические возможности обучающегося. В настоящей статье мы анализируем наиболее известные методики обучения эстрадному вокалу у отечественных исполнителей.

### **Методика Ольги Канареевой**

Канареева Ольга Михайловна – директор продюсерского центра, педагог по эстрадному и джазовому вокалу, соавтор вокальной методики «Твой голос». Дыхание, по мнению Канареевой, является своего рода «релаксом». Дыхание снимает все зажимы. Она советует регулярно заниматься дыханием, дважды в день. А также она советует развивать дыхание по отделам и в этом ей помогает дыхательная гимнастика А. Н. Стрельниковой. Она считает, что дыхание можно брать как носом, так и ртом. О. М. Канареева обращает внимание на отличия дыхания в эстрадной школе и

академической. По мнению Канареевой в эстрадном вокале основная задача – это стабильность диафрагмы. Ребра расширяются при выдохе, плечи не поднимаются, грудь не двигается. Укрепляются мышцы спины. В академической школе, по мнению автора, все основные штрихи строятся на физиологической особенности диафрагмы подпрыгивать словно мяч. Это происходит потому, что диафрагма резко подает поток воздуха и резко сжимается. Для того, чтобы звук в эстрадном вокале выходил свободно, в гортани не должно быть никаких зажимов. По мнению О. Канареевой, манера исполнения зависит от атаки звука. Для того чтобы разработать дыхание, О. Канареева применяет силовые упражнения. Для более выразительной артикуляции О. Канареева советует проговаривать скороговорки (сначала медленно, затем быстро).

В своей методике она отмечает, что в упражнениях, которые направлены на артикуляцию, нужен небольшой оскал. Квадратные мышцы начинают работать. Петь нужно на улыбке, не растягивая губы горизонтально. Должна быть свободно падающая челюсть без зажимов. Гортань зависит от дыхания. Для того, чтобы звук пошел грудной, надо опустить корень языка. Когда исполнитель поет, ему нужно удерживать свободу дыхания, артикуляции, гортани. У человека существует несколько точек, которые можно массажировать при зажимах. Благодаря дыханию собственные зажимы ослабляются изнутри.

### **Методика Ариадны Карягиной**

Ариадна Владимировна Карягина – певица, вокальный педагог, фонопед. «Энергетическая собранность» – вот главное выражение А. Карягиной. Энергия находится вокруг нас, как считает А. Карягина. В понятие «энергетическая собранность» входят: ментальная (энергия мыслей), эмоциональная (энергия чувств) и физиологическая (энергия мышц). Для того, чтобы восстановить энергетический баланс, необходимо развивать свою сенсорику и научиться работать со своими внутренними ощущениями. Под импровизацией Ариадна Карягина понимает создание музыкального произведения на глазах, в присутствии слушателей.

По словам А. Карягиной импровизация – это хорошая домашняя заготовка. Но самое главное – это атмосфера, которая царит между музыкантами во время выступления. Основная роль губ в пении – это артикуляция, которая тоже связана с энергией слова. Пение в позиции так называемая «маска» подразумевает пение в точку, имеющую все предпосылки для дальнейшего ее расширения. А. Карягина считает гнусавость недостатком, который исправляется с большим трудом.

### **Методика Людмилы Крымовой**

Людмила Крымова – вокалистка, скрипачка, лауреат международных джаз-фестивалей. Ее методика направлена на развитие голосовой подвижности. Рекомендуется, согласно ее методике, пропевать звуки «бр» губами сверху вниз по трезвучию два раза. Такое упражнение, по мнению Л. Крымовой, направлено на расслабление губ, а во второй раз упражнение пропевается на стаккато для развития диафрагмы. В мелодическом плане упражнения сочетают в себе множество различных вокальных эстрадных приемов (субтон, фрай, фальцет, расщипление). Далее Крымова дает упражнения на звуки «ми», «мэ», «ма», «мо», «му» по трезвучию, при этом мышцы расслабленные.

Крымова также применяет в своей методике «фрай»-скрилинг – прием экстремального вокала, в котором необходимый звук достигается за счет форсированного сипа на расщепленных связках, и упражнение «до» - «до» на скачки, где первую ноту надо пропевать тихо, а вторую выталкивать.

### **Методика Ирины Цукановой**

Ирина Владимировна Цуканова – украинская певица, педагог по вокалу, композитор. Она проводит массовые мастер-классы по вокалу по всему миру, выпускает вокальный видеоблог «Спой со мной».

Ирина Цуканова владеет множеством вокальных приемов, а также разработала уникальные упражнения для их наработки. Речь идет о следующих вокальных навыках: дыхание (диафрагма, опора), дикция, грудной регистр, регистр головы, гортань, вокальные приемы в разных регистрах (субтон, пение в речевой манере, народный звук, подсвязочный звук, прикрытый звук, примарный тон, фальцет, академический звук –

зевок, йодль, хмык, расщепление связок, вибрация, мелизмы, мягкое небо, твердое небо, микст, переходные ноты), распевки, разбор произведения, работа с микрофоном, актерское мастерство. Ирина Цуканова – одна из немногих, которая может не только рассказать о теории, но является поющим педагогом, который все показывает на практике. Ирина Цуканова считает, что самая важная часть в звукообразовании – это гортань. Именно ей следует уделять множество времени для постановки голоса. Именно от гортани зависит результат владения такими приемами, как мелизмы, вибрато, переход из одного регистра в другой.

Полностью основываясь на своих ощущениях в разработке методики, Ирина Цуканова выявила ряд упражнений, которые позволяют правильно и красиво петь не только в одном регистре или позиции. Смешивание музыкальных жанров, а также грамотное применение разных вокальных позиций в одном произведении и стало основными чертами вокальной школы, которые она объединила в одно название ImproviNation. Глобальная цель методики таится в ее названии ImproviNation. Такое название состоит из двух слов это импровизация и нация. Это новаторская методика, которая не имеет ни возрастных ограничений, ни ограничений по уровню знаний и умений. В упражнении методики «Гортанная узость» раскрывается один из главных ее принципов – «узость». По мнению И. Цукановой, «гортанная узость» – это внутреннее ощущение накопления звука внутри нас самих. Именно в узости заключается секрет беглости гортани, красивой и приятной вибрации, плавных переходов из приема в прием и, конечно, продолжительности выдоха. Для того, чтобы создать необходимую узость, нужно поднять корень языка, и при этом поднимается сама гортань. По мнению И. Цукановой, нужно отказаться от зевка, потому что для этого упражнения не нужна такая широта звучания. Именно метод «Гортанная узость» позволяет избавиться от дрожи в голосе, делает более устойчивым звучание, расширяет границы дыхания, голос становится бархатным и появляется плотное звучание. Этот метод служит фундаментом для такого вокального приема, как «субтон». Методика Ирины

Цукановой направлена на совмещение в вокальном творчестве академической школы вокала, эстрадной, а также народного исполнительства.

Методика Ирины Цукановой содержит систему специальных знаков, которые помогают исполнителю понять процесс формирования положения языка и неба на том или ином слоге в словах песен. Надо отметить здоровьесберегающий потенциал этой методики И. Цукановой. Методика Цукановой применима для маленьких и взрослых исполнителей. Ее уникальность в том, что в ней смешаны различные стили. Кроме того, в ней предложен уникальный метод анализа произведения, позволяющий быстро и профессионально петь.

Перед исполнением произведения Цуканова выделяет сложные моменты в песне, либо те моменты, в которых можно показать разные приемы, например, субтон, йодль, народный звук. Эти приемы отрабатываются по небольшим фрагментам, затем повторяются там, где они послужат украшением в произведении.

Методика И. Цукановой отличается доступностью, способствует быстрому получению непростых знаний, освоению вокальных навыков, кроме того, отмечают ее лечебные свойства. Например, она способствует приведению связок в тонус путем освоения дыхательных систем в определенной позиции, в результате формируется правильное и удобное звукоизвлечение. Методику разножанрового вокала считают самой эффективной. Работа над дыханием, умением управлять своим звуком, выносливостью, тембральной окраской, чистотой интонации; развивать свою мышечную внутреннюю память – все это и входит в методику разножанрового вокала.

### ***Литература:***

1. Антонова, М. А. Проблема освоения современной хоровой музыки в условиях педагогического образования / М. А. Антонова, С. Нин // Образовательный форсайт. – 2019. – № 1. – С. 26-31.

2. Антонова, М. А., Белоконь И. А. К вопросу обновления содержания исполнительской подготовки педагога-музыканта / М. А. Антонова, И. А. Белоконь // Традиции и инновации в сфере художественного образования и культуры/ материалы межвузовской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых учёных (с международным участием). – М.: МПГУ, 2020. – С. 152-156.

3. Артемова, Е. Г., Антонова М. А., Белоконь И. А. Интерактивное проектирование в подготовке педагога-музыканта / Е. Г. Артемова, М.А. Антонова, И.А. Белоконь // Среднее профессиональное образование. - №1. – 2020. – С. 19-21.

4. Артемова, Е. Г. Бодина, Е.А., Балабан, О.В. Инновации в современном музыкальном образовании в контексте мировых тенденций / Е. Г. Артемова, Е.А. Бодина, О.В. Балабан // Мир науки, культуры, образования. - №6 (79) – 2019. – С. 90-93.

5. Засорина, Л. Н. Голос в развивающем обучении: книга для педагога / Л. Н. Засорина. – СПб.: Лицей, 1999. – 132с.

6. Сокерина, И.В. Становление личностно-профессиональных качеств будущего педагога-музыканта (в процессе вокальной подготовки студентов в вузе). Дис. ... кандидата педагогических наук. – М., 2011.

7. Стулова, Г. П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению / Г. П. Стулова. - М.: Прометей, 1992. – 144 с.

8. Galchenko N.A., Shatskaya I.I., Makarova E.V., Kulesh E.V., Nizamutdinova S.M. Student hood spiritual needs in self-isolation period: features and ways to meet them // EurAsian Journal of BioSciences. 2020. Т. 14. № 1. С. 2229-2234.

**Мананникова Наталья Михайловна,**  
студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель, д.п.н., профессор Грибкова О.В.

## **РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ ПУБЛИЧНОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ УЧАЩИХСЯ В ПРОЦЕССЕ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ**

*В статье рассматривается развитие навыков публичного выступления учащихся в процессе вокального обучения, а также выявляется значение выступлений для вокалистов, сравниваются различные виды выступлений, подготовка к публичным выступлениям.*

***Ключевые слова:** навык публичного выступления, сценическое выступление, концертное выступление, конкурсное выступление, создание художественного образа в произведении.*

Сценические выступления являются неотъемлемой частью певческой деятельности. Выход на сцену – волнительное событие для артистов. Но без практики выступлений невозможно представить профессиональную вокальную деятельность. Процесс вокального обучения обязательно сопровождается выступлениями. Это могут быть экзамены, академические концерты, зачеты, выступления с хором, сольные выступления и т.д. Все эти мероприятия способствуют формированию навыков публичного выступления учащихся в процессе обучения вокалу.

Все учащиеся по-разному относятся к выступлениям, кто-то переживает, волнуется, а кто-то спокойно чувствует себя на сцене и во время выступления. Конечно, это зависит от психического состояния певца, от типа его нервной системы. Певец с уравновешенным типом нервной системы, тщательно подготовленный к выступлению, обязательно проявит себя на сцене максимально уверенно и спокойно. Конечно, даже подготовленные

певцы могут многое «потерять» во время пения, волнуются, переживают во время выступления, но в основном на сцене они добиваются прекрасных результатов.

Если певец обладает неуравновешенной, подвижной нервной системой, то это иногда может помешать ему во время выступления, он может многое «растерять», переволноваться, испугаться и даже что-то забыть. Но такой опыт помогает понять, над чем нужно работать более тщательно и усердно, а также разобраться, где нужно устранить и исправить ошибки.

Обязательно в процессе вокального обучения должна проводиться работа над созданием художественного образа. Студент должен выходить на сцену с пониманием того, какой образ ему предстоит воплотить, а не пытаться «найти» этот образ прямо во время выступления на сцене. Такая неподготовленность может привести к тому, что учащийся во время пения будет озадачен воплощением художественного образа, а дыхание и голосоведение останутся без его внимания. Таких примеров можно привести огромное количество. Казалось бы, певец обладает уникальным голосом, умеет пользоваться всеми возможностями своего певческого аппарата, но, выйдя на сцену, забывает о том, что он еще и актер, в более широком смысле – артист. Он должен преподнести зрителю готовый и качественно отработанный номер.

Поэтому, готовясь к публичному выступлению, учащийся должен работать над своей программой, учитывая все особенности и трудности произведения, созданием художественного образа и т. д.

Перед выступлением полезно прорепетировать свой выход на сцену в классе с педагогом, или самому устроить такой тренинг дома, представив, что в зале находится публика.

Такие тренировки создают ощущение сценического волнения и возможность побороть его, научиться контролировать себя и управлять своим голосовым аппаратом в стрессовой ситуации. Многие педагоги вокала используют такой прием в классе, как бы создавая концертные условия для студента. Эта практика очень



полезна учащимся и помогает преодолеть хотя бы какую-то долю сценического волнения.

Также для студентов-вокалистов может быть полезен опыт записи своих выступлений на камеру с последующим анализом своего выступления. Это позволяет расширить собственные ощущения во время работы своего голосового аппарата. Поскольку процесс пения рефлексорный, важно выстраивать певческий процесс максимально комфортно для конкретного голоса. Поэтому запись своих репетиций, выступлений и их анализ поможет вокалисту осознать, где и над чем нужно работать, чтобы голос развивался в нужном направлении. Также запись на видео помогает певцу раскрепоститься, обрести большую уверенность в себе и в своих возможностях, ведь это поможет ему сформировать навык публичного выступления и, находясь на сцене, достичь высоких результатов.

Личный опыт публичных выступлений позволяет понять, что постоянный, регулярный выход на сцену положительно влияет на развитие навыков публичного выступления. Учащиеся становятся более уверенными во время пения, начинают относиться к выступлениям осознанно, тщательно продумывают все детали своего выхода на сцену.

Певцу необходим постоянный сценический опыт для того, чтобы не терять навыка выступления. Сложно после долгого перерыва восстановить этот навык.

Если певец выступает сольно, все внимание публики сосредоточено на нем. Ответственность певца во время выступления безгранична. Выход на сцену – большая психологическая нагрузка на нервную систему человека. После выступлений вокалистам требуется восстановление физических и эмоциональных сил.

Выступление в составе ансамбля или хора дает чувство «плеча», что в любой момент кто-то окажет поддержку, подбодрит. Выход на сцену в качестве хориста особенно интересен, поскольку артисты хора буквально «заражают» друг друга энтузиазмом во время выступления, помогают друг другу, чувствуют опору и поддержку.

Хоровые выступления с симфоническим оркестром, исполнение кантат, ораторий, концерты на филармонических, оперных сценах дают большой толчок в развитии навыков публичных выступлений, потому что такие мероприятия отличаются своими масштабами, грандиозностью, «размахом», огромным количеством участников и публики. Каждый участник подобного мероприятия является неотъемлемой частью такого большого коллектива. Постоянное участие в концертах вырабатывает навык выхода на сцену, и выступления уже не кажутся чем-то страшным, а начинают приносить удовольствие, позитивные эмоции и помогают выработать профессионализм и мастерство.

Гастроли и выступления за границей представляют особый интерес для певцов: обмен профессиональным опытом разных творческих коллективов, совершенно иная публика в плане восприятия музыки.

Если певец или коллектив принимают участие на фестивале или конкурсе, то «азарт» выйти на сцену становится особенным. Появляется желание показать все свои способности иностранной публике, проявить себя как талантливую и одаренную певицу, поразить своим мастерством и профессионализмом.

Опираясь на личный вокальный опыт и опыт многих певцов, становится ясно, что певцы испытывают разное психологическое состояние при выходе на сцену во время экзамена, концерта, конкурса или гастрольного тура. На экзамене и конкурсе жюри оценивает певца по ряду критериев: чистота интонации, тембр голоса, имидж певца и т. д. Каждый вокалист пытается проявить все свои вокальные способности как можно качественнее, иногда забывая об образе и т. д.

Концертное выступление больше направлено на то, чтобы доставить удовольствие и положительные эмоции зрителю. Ведь публика в зале может быть совершенно различного уровня подготовки в плане вокального мастерства. В зале могут сидеть и профессиональные певцы, которые, несомненно, будут оценивать качество звучания голоса выступающего и т.д. И также наряду с

профессиональными вокалистами в зале могут находиться люди, которые не разбираются в вокальном искусстве, и они не будут критиковать выступающего за неточность интонации или за неграмотное распределение певческого дыхания и т.д. Они будут смотреть на общую картину выступления – если певец заинтересует публику своим рассказом, покажет интересную историю, или расскажет трагическую историю любви во время пения – это заденет глубокие чувства людей, сидящих в зале, но не разбирающихся в тонкостях вокального искусства. Главная задача певца во время выступления – донести до публики определенный смысл, заключенный в вокальном произведении, используя все возможности своего голоса.

Концертный и конкурсный репертуар заметно отличается друг от друга и направлен на определенную цель. Поэтому на разных концертных площадках, с различной публикой, с определенным репертуаром певец будет чувствовать себя абсолютно по-разному.

Поэтому и ощущения певца во время экзамена и концерта могут отличаться друг от друга.

Любое выступление для вокалиста значимо, важно, ведь именно во время выступления формируется творческий облик певца, его сценический образ.

Исходя из вышесказанного, понятно, что публичные выступления играют огромную роль в профессиональной деятельности вокалистов. К выступлениям нужно готовиться заранее, учитывая технические трудности и особенности музыкальных произведений, тщательно обдумывать все моменты, детали предстоящего публичного выступления.

### ***Литература:***

1. *Афанасьев, В.В.* Психологические проблемы сценического поведения актера – музыканта // В сборнике: Нравственное и патриотическое воспитание школьников и студентов в процессе музыкально-художественного образования: традиции и инновации// материалы Международной научно-практической

конференции-съезда. ответственный редактор: Л. А. Тарасова. Москва, 2008. С. 248–251.

2. *Готсдинер, А. Л.* Концертное исполнение как специфическая форма социального общения. – М., 2008. – С. 131.

3. *Бочкарёв, Л. Л.* Психические аспекты подготовки музыкантов-исполнителей к концерту. ГМПИ им. Гнесиных. - Вып. 19. - М., 1975.

4. *Бочкарёв, Л. Л.* Публичное выступление музыканта – исполнителя в свете психологии личности. ГМПИ им. Гнесиных. Вып.19. – М. 1975г.

5. *Благой, Д. Д.* Роль эстрадных выступлений в обучении музыкантов – исполнителей. Методические записки по вопросам музыкального образования. Вып.2. – М. 1979 г.

6. *Грибкова, О.В., Уколова, Л.И.* Профессиональная образовательная среда педагога-музыканта в условиях дистанционного обучения // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2020. № 3. С. 1.

7. *Ганелин, Л. М.* О значении самонастройки и возможностях активного самовнушения при подготовке музыкантов – исполнителей. Психорегуляция. – Алма – Ата. 1973г.

8. *Низамутдинова, С.М.* Концептуальные основы метода сотворчества в музыкальной педагогике // Казанская наука. 2016. № 1. С. 104-106.

9. *Смородинова, М.В.* Этика педагогической деятельности. Учебно-методическое пособие. – М., 2017.

**Немтырев Андрей Владимирович,**  
студент магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель, д.п.н., профессор, Кабкова Е.П.

## **ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ У СТУДЕНТОВ КЛАССА ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО В МУЗЫКАЛЬНОМ КОЛЛЕДЖЕ**

*В статье обсуждается сложность структуры профессионально-важных качеств музыканта-исполнителя, необходимость включенности в профессиональное сообщество для ее формирования. На основе проведенного опроса студентов класса общего фортепиано музыкального колледжа сделан вывод о недостаточности этой стороны их образования и необходимости ее развития.*

**Ключевые слова:** исполнительская культура, профессионально-важные качества музыкантов, мотивация, общее фортепиано, интерпретация.

Исполнительская культура как явление обсуждается всеми, кто причастен к музыкальной педагогике. Музыкант-исполнитель, согласно единодушному убеждению педагогов, должен демонстрировать не только высокий уровень технической подготовки, уметь играть бегло и ритмично, но и обладать способностью понимания намерений композитора и возможностями для создания целостного художественного образа. А все это невозможно без наличия определенного культурного уровня, художественно-эстетических представлений, «включенности» в некую музыкально-исполнительскую среду, где музыканты решают сходные художественно-исполнительские задачи.

Чувство принадлежности к некоему исполнительскому сообществу присуще всем концертирующим музыкантам. Можно

даже говорить о «цеховой» общности исполнителей-профессионалов, принадлежащих к одной среде. Она довольно сильна среди оркестрантов, хористов, менее выражена у солистов, однако наличие определенной музыкальной профессиональной среды не вызывает никаких сомнений.

Рассматривая вопросы исполнительского мастерства в книге «Психология музыкально-исполнительской деятельности», Ю.А. Цагарелли выделяет четыре основных блока компонентов мастерства музыканта-исполнителя: музыкально-исполнительскую направленность, знания, умения и профессионально-важные качества [5, с. 17]. Первые три – базовые, без них невозможно осуществление исполнительской деятельности вовсе, к профессионально-важным он относит общемузыкальные компоненты и непосредственно-исполнительские, и здесь спектр качеств очень широк. Общемузыкальные компоненты включают сенсорно-перцептивные, эмоциональные, мнемические, интеллектуальные качества и способности, связанные мышлением и воображением (имажинитивные), а к исполнительским – качества, определяющие исполнительскую технику (психомоторные), артистизм, сценическую надежность, аттенционные (связанные с направленным вниманием), а также волевые и коммуникативные [6, с. 17].

Понятно, что воспитывая будущего музыканта-исполнителя, педагоги не вырабатывают все названные качества по отдельности, напротив, многие из них появляются только в комплексе с другими. В целом возникает достаточно сложная структура профессионально-важных качеств, которую непросто понять, дифференцировать и «настроить» в соответствии с типом личности, с одной стороны, и исполнительскими потребностями – с другой. Сам студент, даже осознавая сложность структуры своих навыков и качеств, вряд ли понимает, какие именно стороны он развивает в каждый конкретный момент своей деятельности, какие требуют больших усилий и внимания.

В нашей системе образования музыкантов-исполнителей есть заметный крен, отмечаемый практически всеми педагогами: в

обучении акцент стоит на приобретении достаточных технических навыков для того, чтобы студент смог исполнить произведения из своей программы. То есть, мы видим произведение определенной технической сложности и студента, у которого всеми силами стараются развивать почти исключительно технические навыки. Ю.А. Цагарелли пишет: «Существующая система музыкального образования создает исключительно благоприятную почву для подобных явлений. Имеется огромное число пособий, хрестоматий, различных «школ беглости», сборников технических упражнений, направленных на развитие психомоторики. И практически отсутствует достаточно обоснованный в научно-психологическом отношении, а тем более систематизированный для практического применения материал для формирования музыкальности» [6, с. 6].

Есть ли выход из этой ситуации? На наш взгляд, он очевиден, и он работал, можно сказать, веками, когда знания и умения передавались непосредственно от учителя к ученикам, от падре Мартини – к Д. Скарлатти и В.А. Моцарту, в то время, когда И.С. Бах шел пешком в соседний город, чтобы послушать игру Д. Букстехуде. Другими словами, самый естественный путь обучения – когда музыканты учатся у других успешных музыкантов.

Даже при обсуждении технических проблем исполнительства, совершенно естественно и оправдано выглядит обращение к опыту других музыкантов. Например, Г.М. Цыпин, рассматривая в своей книге «Обучение игре на фортепиано» методику медленного разучивания текста, сразу ссылается на опыт известных советских пианистов, приводя их высказывания по этому поводу: приведены мнения А.Л. Иохелеса, М.И. Гринберг, Я.В. Флиэра, Э.Г. Гилельса, Л.Н. Оборина [6, с. 117].

Но искусство прославленных пианистов должно быть интересным современным студентам и по множеству других параметров, помимо технических know how. Ведь перед ними – своего рода образец для подражания, пример успешности в профессии, в умении воплощения музыки, ее разучивания, исполнения на сцене, подготовки к выступлению. Они, в конце

концов, – образец успешной музыкантской карьеры. И если студент избрал профессию музыканта-исполнителя, ему совершенно необходимы подобного рода примеры успешности, так как, в этом случае известные пианисты выступают, по мнению Ю.А. Цагарелли, в качестве фактора социальной мотивации развития личности. Занимая довольно заметное положение в обществе (к мнению известных музыкантов прислушиваются, они уважаемы в обществе), они поднимают значение профессии в глазах студентов-музыкантов.

Таким образом, знакомство с исполнительским творчеством известных музыкантов является необходимым условием для всестороннего развития студентов профессиональных музыкальных учебных заведений. Однако в реальности ситуация очень далека от этих представлений.

В процессе подготовки к педагогическому эксперименту нами был проведен опрос студентов класса общего фортепиано, в результате которого в числе прочего выяснилось, что даже хорошие, успевающие студенты, достаточно долго занимающиеся на фортепиано и показывающие устойчивые результаты, зачастую не могут назвать имен пианистов-исполнителей. Совсем немногие также называли исполнителей на их собственном инструменте или по их собственной специальности. Но факт незнания пианистов прошлого и современности оказался всеобщим и совершенно удручающим.

На первый взгляд, такая ситуация удивительна в XXI веке, когда аудио и видеозаписи стали легкодоступными на любых устройствах, когда поиск нужной информации облегчился до нажатия нескольких кнопок. Сегодня можно слушать любую музыку в любом исполнении в любой момент своего времени.

С другой стороны, именно легкодоступность такого рода информации и делает ее невостребованной у сегодняшних студентов. Исполнение музыки хорошим музыкантом перестало быть событием нашей жизни, оно вписалось в ее будничное течение, ее рутину, и, таким образом, обесценилось. Понятно, что человек, с трудом доставший билеты на концерт знаменитого пианиста, которого все стремятся послушать, посетивший этот концерт, впитавший в себя



энергетику живого исполнения и живой реакции зала на это исполнение, получит совершенно другие ощущения, гораздо более глубокие и яркие, чем от прослушивания записи на канале YouTube. Однако сегодняшний студент об этой разнице, похоже, даже не подозревает.

Очевидно, что здесь возникла ситуация, в которой необходимо педагогическое вмешательство. Педагогу стоит самому познакомить студентов с выдающимися пианистами-исполнителями. Каких именно пианистов выбрать, какую музыку, в каких концертах, как выстроить знакомство и обсуждение – это уже второстепенно. Логичнее для педагога класса фортепиано выбрать именно те имена, которые дороги ему самому, тех пианистов, которые оказали на него наибольшее влияние. Возможно, студенту будет интересно послушать исполняемую им самим музыку в разных интерпретациях. В любом случае, прослушивание музыки в исполнениях хороших (и даже не очень хороших) пианистов должно стать частью учебного процесса, частью самостоятельной работы студента.

При этом знание имен пианистов – это показатель сосредоточенности на процессе прослушивания, осознанности этой деятельности. Поэтому рекомендуется, в частности, прослушивание разных исполнений и последующего обсуждения отличий, достоинств и недостатков. Д. Рабинович в книге «Портреты пианистов» особенно акцентирует тот момент, что у разных исполнителей есть разные достоинства, и «единственно верной» интерпретации не существует: «Автор не видит внутреннего противоречия в том обстоятельстве, что, разбирая исполнения даже одних и тех же произведений разными пианистами (к примеру, интерпретации ноктюрна c-moll Шопена В. Софроницким и Л. Обориным), он фиксирует в качестве достоинств порой противоположные тенденции в трактовках. «Единственно верные» толкования – фикция, рожденная узкой, в корне ошибочной «школьно-академической» догмой, чаще всего приносящей лишь вред молодому артисту» [3, с. 10-11].

Зная многих пианистов, представляя их интерпретации, студент-исполнитель многократно расширяет свои горизонты. И это не может не сказаться на качестве получаемого им образования. Возможно, ощущая целостность своей деятельности и видя перспективу, он начнет понимать, что его конкретная проблема – не в отсутствии достаточной беглости пальцев, например, а в неправильном понимании фразировки и акцентировки в данном конкретном сочинении. Мы полагаем, что это было бы большим сдвигом, и стоит приложить некоторые усилия, чтобы он оказался возможным.

### *Литература:*

1. *Абдуллин, Э. Б.* Музыкально-исполнительская деятельность / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева // Теория музыкального образования. – М.: Академия, 2004. – 333 с.

2. *Валеева, Ф. Х.* Вопросы развития исполнительского мастерства музыканта-инструменталиста на этапе высшего профессионального образования / Ф. Х. Валеева / Педагогическое мастерство: матер. III междунар. науч. конф. (Москва, июнь 2013 г.). – М.: Буки-Веди, 2013. – С. 122-124.

3. *Грибкова, О.В., Уколова, Л.И.* Профессиональная образовательная среда педагога-музыканта в условиях дистанционного обучения // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2020. № 3. С. 1.

4. *Рабинович, Д. А.* Портреты пианистов / Д. А. Рабинович. – М.: Сов. композитор, 1962. – 268 с.

5. *Фейнберг, С. Я.* Пианизм как искусство / С. Я. Фейнберг. – М.: Музыка, 1969. – 598 с.

6. *Цагарелли, Ю. А.* Психология музыкально-исполнительской деятельности: учеб. пос. / Ю. А. Цагарелли. – СПб.: Композитор, 2008. – 368 с.

7. *Цыпин, Г. М.* Обучение игре на фортепиано / Г. М. Цыпин. — М.: Просвещение, 1984. – 176 с.

8. *Школяр, Л.В., Алексеева, Л.Р., Бодина, Е.А., Живов, В.Л.* Музыкальное образование. Учебное пособие для студентов высших

педагогических учебных заведений. – М.: Русское слово, 2014. - 528 с.

9. *Goloshumova G.S., Gribkova O.V.* Specific features of life orientations among students and their interrelation with professional formation // REVISTA PRAXIS EDUCACIONAL. 2019. Т. 15. № 34. С. 673-682.

***Николаева Ксения Михайловна,***

студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Научный руководитель, д.п.н., профессор Кабкова Е.П.

## **НАРОДНО-ПЕСЕННЫЙ ЖАНР ИСКУССТВА КАК СРЕДСТВО ВОСПИТАНИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

*В данной статье рассматривается проблема воспитательной ценности народного певческого искусства. Показано, каким образом научить детей любить жанр народно-песенного фольклора, как это поможет воспитать в учениках необходимые личностные качества. На первый план выступает мнение о том, что для привития интереса и любви к народной музыке нужно не только искусственно применять фольклор в обучении, но и создавать вокруг ребенка среду, в которой он сам захочет овладеть им.*

***Ключевые слова:*** народность, искусство, фольклор, развитие, воспитание, способности, традиции, песня.

Воспитательная ценность народного певческого искусства не вызывает сомнения. Это аксиома, не требующая доказательств. Однако, отношение к народному искусству, уровень интереса к фольклору среди школьников постоянно изменяется в зависимости от социально-культурной ситуации. В связи с этим целью данной статьи

стало стремление показать воспитательную ценность народного певческого искусства вне зависимости от внешних условий и обстоятельств жизни.

В настоящее время наблюдается некий парадокс, сущность которого заключается в том, что в педагогической теории народное искусство и возвращение к его истокам становится всё более и более актуальным, а интересы детей, направленные с помощью телевидения и кинематографа на придуманный виртуальный мир, не распространяются на фольклор собственной страны, ее ценности и обычаи.

Опросы среди детей и их родителей показали, что сейчас дети редко интересуются историей своей страны, не знают фольклор, им чужды народные обычаи. Народные песни забываются, хотя раньше они были «кладзем народной мудрости», в них входили модели поведения, актуальные по сей день, содержались настоящие чувства. Большинство учеников, не имея привязанности к традициям своего народа, обращаются к культурным традициям других стран, начинают перенимать творчество, искусство нового времени европейских стран, не вдаваясь в подробности, откуда они берут свое начало. У школьников практически нет интереса к более детальному изучению народной культуры. Более того, известны случаи, когда ученики высмеивали старорусский язык, не понимая значения его слов и не делая никаких усилий разобраться в том, что им непонятно. Эта ситуация недопустима и нужно понимать, каким образом, с помощью каких методов и педагогических приемов она должна быть исправлена. Ведь результатом подобного отношения может стать полное отторжение своего происхождения, культуры своей страны.

Вероятнее всего, фольклор необходимо преподавать так, и в той мере, чтобы дети уже в младшем возрасте могли погружаться в сказочные давние времена, создавать для них особую образовательную среду для знакомства с народным творчеством. Ведь именно фольклор стал отправной точкой развития музыкального искусства, создал твёрдый фундамент, на основе

которого построен целый ряд величайших произведений, ставших нашим культурным наследием.

Множество педагогов-музыкантов и психологов, как в России, так и за рубежом утверждали, что необходимо прививать детям любовь к национальному творчеству, потому что фольклор – это единственный доступный жанр музыкального искусства, близкий по своему содержанию наиболее широкому кругу слушателей, отвечающий его эстетическим потребностям, и имеющий воспитательное значение. Музыкальный фольклор, по словам В.Г. Белинского, «лучше самой истории свидетельствует о внутреннем быте народа, может служить меркой его гражданственности, проверкой его человечности, зеркалом его духа» [2].

Самый главный посыл народного музыкального искусства – это чувство духовности, доброты, которые являются одними из главных составляющих личности. Формирование данных составляющих или качеств способствует развитию патриотизма и любви к родине. Именно национальное музыкальное искусство помогает осознанию себя как духовно-нравственной личности, присвоению эстетических и нравственных ценностей культуры, воспитанию оценочной и аналитической стороны восприятия, ассоциативно-образного мышления, что способствует, в свою очередь, развитию творческих способностей растущего человека.

Ещё в давние времена народная песня исполнялась не для собственного удовольствия, а звучала только в определенные дни, праздники, во время выполнения определенных обрядов или в особые жизненные моменты. Она имела изначально простую структуру, но, в то же время, и важный текст глубокого содержания, который считался главным во время исполнения.

Наиважнейшей задачей в приобщении к народной культуре и искусству считается постижение красоты народного языка, его скрытых возможностей, связей с народной музыкой и её часто сменяющейся ладовой структурой, разнообразным характером. В первую очередь это происходит в процессе ознакомления детей с песнями, основанными на исторических фактах, в процессе освоения

некоторых обрядовых канонов. Интерес к изучению фольклора будет только возрастать, и способствовать стремлению к узнаванию новой информации в данной области.

С развитием отечественной музыкальной педагогики многие преподаватели и психологи заметили важность привития детям любви к народному музыкальному творчеству, влияющей на развитие их творческих способностей, а также для поддержания истоков народного творчества и продолжения его традиций. Здесь есть и своя традиция.

Ещё в середине XVIII – и в начале XIX века, когда обучение хоровому пению осуществлялось по большей части в монастырских школах, большое внимание уделялось освоению духовного русского текста в общепринятых церковных канонах и традициях. У крестьян существовало и домашнее обучение, где с помощью народных произведений детей обучали всему самому важному в жизни.

При появлении русской классической музыки, во многом построенной на мотивах фольклора, народная музыка приобретает то высокое значение, которое сохраняется до наших дней. В творчестве М.И. Глинки фольклор уже не «ассоциировался с «низким» языком, на котором говорят комические герои из народа. Интонации из народных песен встраивались в общеевропейский музыкальный язык, на котором сочинялись трагедии. В этой новой романтической эстетике выбор выразительных средств зависел не от амплуа героя, а от его чувств и внутреннего мира» [5]. М.И. Глинка, большое внимание уделявший методам вокально-хоровой работы, утверждал, что именно народное пение хранит в себе национальное начало, и в сильнейшей мере влияет на развитие творческих способностей обучающихся.

Создается целый ряд педагогических концепций, посвящённых воспитанию посредством фольклорного певческого искусства. Одна из них – концепция воспитания российского педагога К.Д. Ушинского, который первым выдвинул идею народности в воспитании, охарактеризовав это наиболее правильным и близким по отношению к личности ребенка. Ушинский настаивал на развитии

обучения на родном языке, немало внес методик в это обучение. С появлением его концепции в школах было утверждено обучение народному певческому искусству. Его труды и вклад в образование до сих пор востребованы и высоко оцениваются.

Г.К. Смоленский также отмечал важную роль народного творчества и пения в образовании. Он первым заметил необходимость поднятия национальной культуры, которую тесно связывал с русским фольклором. В своем труде «Заметки об обучении пению» он говорит о том, что образовательные задачи строятся на знании истинно русской музыки, которая во все времена была подчинена народу [6, с. 28-30].

С.И. Миропольский уже в начале XX века утверждал, что элемент народности – это основа для музыкального воспитания народных масс. Именно с освоения народного пения должно начинаться само обучение музыкальному искусству, поскольку высокое классическое искусство опиралось на народные песни.

В.Г. Соколов – хоровой дирижер, педагог и общественный деятель говорил о том, что необходимо прививать детям любовь к народному творчеству через народные песни или их стилизацию, обработки.

Были также и такие композиторы, чье творчество было посвящено фольклору, а сами произведения обращены к народу. Они собирали народные песни, и уже на их основе создавали музыку. Но были и другие – те, которые, казалось бы, не изучали фольклор специально, не занимались сборанием народных песен, но все их творчество было пропитано их звучанием, проявлявшимся в особой напевности мелодий, широте дыхания, а нередко и в прямом цитировании. Например, П.И. Чайковский создал симфонию, где главным мотивом является русская народная песня «Во поле березка стояла».

Опыт выдающихся педагогов-хормейстеров и вокалистов говорит о том, что обучение народно-певческому искусству необходимо начинать как можно раньше, с самых малых лет, когда у ребенка только начинают развиваться все формы восприятия,

устанавливаются и крепнут ассоциативные связи. Однако для этого необходимо создавать специальные условия для образования, педагогическую среду, в которой будет происходить не только теоретическое закрепление знаний, а полное погружение в эти знания с музыкой, песней, поскольку в младенческие годы ребенок лучше всего запоминает с помощью слуха. Здесь главенствующее место занимает семья, отношение родителей к народной музыке, знание этой музыки и, что самое главное, обращение к народным песням в обыденной жизни. Будет очень полезно, если ребенок с самого рождения будет погружен в народную музыкальную среду: рядом с ним должны звучать потешки, заклички, прибаутки и др., мама будет петь народные колыбельные песни, читать народные сказки.

Таким образом, на первый план выступает мнение о том, что для привития интереса и любви к народной музыке нужно не только искусственно применять фольклор в обучении, но и создавать вокруг ребенка среду, в которой он сам захочет овладеть им. Об этом писал композитор и общественный деятель, а также педагог-новатор своего времени Б.Л. Яворский. Он использовал принцип взаимосвязи жизни и разных видов искусства.

С открытием педагогической концепции Д.Б. Кабалевского, который утверждал, что народная музыка должна стать жизнью ребенка, фольклор стал более активно входить в круг музыкальных программ. Многие педагоги-музыканты в этот период стали говорить о более эффективном образовании посредством создания специальной педагогической среды.

С обучения народным песням как самым доступным и простым среди жанров вокальной хоровой музыки, близкой ребенку, начинал выдающийся венгерский педагог, теоретик и деятель культуры Золтан Кодай, считавший народное творчество главным в освоении музыкально-певческого искусства. По его мнению, в нем содержится и простая мелодическая структура, четкий правильный ритм, глубокое содержание, соответствие жизненному опыту. Ведь фольклор – это тот вид вокального искусства, который наиболее гармонично соединяет в себе музыку и слово.



Изучение народно-певческого фольклора является одной из самых главных составляющих современного образования и самообразования. Ведь самобытное народное искусство – это искусство, обращенное к народу, содержащее многолетний опыт воспитания. Именно оно наиболее доступно детям и близко по духу. Фольклор имеет все средства развития личности и её творческих способностей, решает воспитательные задачи, такие как любовь к родине, традициям своего народа, к своей семье.

Народная песня учит красоте, эстетическому восприятию, художественному наполнению, развивает духовно-нравственную составляющую личности, стремление к прекрасному. Она родственна ребенку, соответствует его потребностям.

Обучение народно-певческому фольклору необходимо начинать с раннего возраста, при этом задействовать все виды активной деятельности – слушание музыки, игру, танец, пение, сценические постановки, соединяя или периодически меняя их. Необходимо создавать специальную среду для привития любви к творчеству народа. Именно тогда обучение фольклору станет успешным и продуктивным, и будет решать многие воспитательные задачи.

Знания о народном творчестве помогают лучше понять культуру своего народа, увидеть его жизнь, принять духовные ценности.

### *Литература:*

1. *Андреева, И. Н.* Предпосылки развития эмоционального интеллекта / И. Н. Андреева / Вопросы психологии / сост. и общ. ред. И. Н. Андреевой – М.: Издательство «Музыка», 2007 – Т. 5 – с. 57.

2. *Белинский, В. Г.* Общая идея народной поэзии / В. Г. Белинский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dugward.ru>.

3. *Кабалевский, Д. Б.* Музыка в школе. / Искусство и школа. – М.: Просвещение, 1997. – 210 с.

4. *Кабалевский, Д. Б.* Как рассказывать детям о музыке. – М.: Просвещение, 1997 – 224 с.

5. Ключникова, Е. Эстет, дворянин и меланхолик / Е. Ключникова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://muzlifemagazine.ru>

6. Коробельникова, Л. З. С. В. Смоленский – энтузиаст русской хоровой культуры / Л. З. Коробельникова // Советская музыка. – 1959. – № 12. – С. 28-30.

7. Миропольский, С. И. О музыкальном образовании народа в России и Западной Европе. – С – П.: Дом Призрения Малолетних Бедных, 2000 – 90 с.

8. Осеннева, М. С. Теория и методика музыкального воспитания / М. С. Осеннева / Методика музыкального воспитания / сост. и общ. ред. М. С. Осенневой – М.: Издательство «Юрайт», 2012 – с. 107.

**Павлюшина Ульяна Александровна,**  
студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет  
Научный руководитель, к.п.н., доцент Антонова М.А.

## **РАЗВИТИЕ АРТИСТИЧЕСКИХ НАВЫКОВ У ПОДРОСТКОВ НА УРОКАХ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА**

*Статья посвящена актуальной проблеме современной педагогики искусства – проблеме развития артистических навыков у подростков на уроках эстрадного вокала (свобода сценического исполнения, способность ярко и красиво подать музыкальный материал, умение передать настроение музыкальной композиции и т.д.). Определены условия развития артистических навыков у подростков на уроках эстрадного вокала, основанные на базовых принципах вокального исполнительства.*

*Ключевые слова: эстрадный вокал, подростковый возраст, артистические навыки, вокальное творчество, сценическое выступление.*

В подростковый период у учащихся происходит самоопределение, появляются интересы к различным видам деятельности. У ребят появляется необходимость в труде, социальная активность, начинается процесс формирования планов на будущее. Постепенный переход из периода детства в подростковый период делает молодых людей более свободными. Подростки стремятся к самоутверждению в социуме. В коллективе, кроме ежедневного общения, в данном возрасте возрастает необходимость в формировании близких дружеских взаимоотношений и привязанностей, становление увлечений, поиск занятий по душе, а также подготовка к профессиональной деятельности.

Занятия эстрадным вокалом требуют от учащихся самоотдачи, умения владеть своим телом, голосом, иметь способности к творческой деятельности и высокий уровень артистизма.

Развитие артистических навыков у подростков определяется уровнем технического исполнения музыкального произведения совместно с навыками воплощения образа, задуманного автором произведения, самостоятельного вклада в исполнение песни. Поэтому развитие артистизма должно происходить на каждом этапе обучения эстраднему вокалу, здесь должны быть задействованы и педагоги по актёрскому мастерству, и по сценической речи, занятие танцами и пластикой также будет обязательным для становления артистических навыков.

Вокальное творчество помогает подростку осознать мир, который его окружает, в лучшем виде раскрыть свою личность. Занятие детским творчеством благотворно влияет на формирование воображения и творческого мышления, развитие творческих и артистических навыков.

Для подросткового возраста эстрадный вокал становится естественным и доступным способом выражения своих потребностей,

чувств, настроений, зачастую сам подросток этого не осознаёт в силу возраста. Здесь важно отметить, что грамотный педагог эстрадное пение использует как средство творческого развития и музыкально-эстетического воспитания учащихся. В эстрадном вокале соединены значимые средства воздействия на человеческий организм и человеческую психологию – это слово и музыка, проявление артистических навыков и пластика. Благодаря им педагог может воспитать в подростках эмоциональную отзывчивость как в вокальном искусстве, так и в жизни.

Развитие творческого начала у учащихся является главным элементом обучения в учреждениях дополнительного образования. Большой популярностью пользуются небольшие ансамбли, оркестры, сольное исполнительство, развивается авторская деятельность. Самым популярным видом творчества у подростков на сегодняшний день являются занятия эстрадным вокалом, на которых как нельзя лучше можно сформировать и развить артистические навыки, навыки импровизации и навыки публичного выступления.

Чтобы создать комфортные условия, снизить эмоциональную нагрузку и направить подростка перед публичным выступлением в нужное русло, необходимо разнообразить сферу отдыха. Здесь важно применять специальные упражнения, методики, которые помогут расслабиться и найти правильное психо-эмоциональное состояние перед выходом на сцену.

Также стоит чаще репетировать на той сцене, где планируется выступать публично, слушать акустику зала, пробовать работать именно с тем микрофоном, который будет использован для исполнения на концерте, ведь каждый зал и аппаратура дают своё звучание, и важно научиться работать с новыми интонациями, силой атаки звука. Здесь особое значение будут иметь развитые артистические навыки, которые помогут исполнителю раскрепоститься и сделать номер красивым и живым.

При планировании работы над развитием артистических навыков у подростков на уроках эстрадного вокала необходимо включать проведение открытых уроков с целью координирования

основных принципов развития данных навыков на публике. При проведении зачётов или эстрадных концертов следует прослушивать учащихся по классам их педагогов, что даёт возможность проанализировать работу конкретного педагога, а лишь затем устраивать общешкольный экзаменационный этап.

Так, по мнению А.С. Волобуевой, артистизм может стать «внутренней стороной личности подростка, которая помогает не только снизить волнение при публичном выступлении, но и сделать его ярким, насыщенным и профессиональным» [8, с. 105].

Развитие артистических навыков у подростков можно определить по следующим критериям:

- погружение эстрадного вокалиста-исполнителя в определённое эмоциональное состояние,
- увлечённость музыкальным образом,
- чувство свободы на сцене, уверенность в себе,
- умение показать свою индивидуальность.

Выделим основные условия развития артистических навыков у подростков на уроках эстрадного вокала:

- 1) учёт психолого-физиологических особенностей и певческого звукообразования подросткового возраста.
- 2) формирование навыков музыкально-ритмического движения на сцене, эмоционального отклика на музыку с помощью движения.
- 3) развитие навыков эстрадного вокального исполнительства и музыкальности.
- 4) развитие техники сценической речи, ораторского искусства.

Формированию артистических навыков на уроках эстрадного вокала способствует следование следующим принципам вокального эстрадного исполнительства:

- обучение правильного певческого дыхания;
- чистота интонации, умение передавать мелодию;
- дикция и артикуляция;
- формирование навыков выразительного исполнения;

– развитие культуры и манеры сценического вокального исполнения.

Таким образом, развитие артистических навыков у подростков на уроках эстрадного вокала осуществляется лишь в комплексе педагогической работы; стараний самого подростка; свободы выражения эмоций и настроений; умения двигаться и ощущать себя единым целым с созданным музыкально-исполнительским образом.

### *Литература:*

1. *Агаева, А.А.* Эстрадное пение в формировании творческой самостоятельности детей школьного возраста в центре культуры и досуга / А.А. Агаева // Научное сообщество студентов XXI столетия. – № 7(55). – 2017. – С. 78.

2. *Антонова, М.А.* Педагогические условия подготовки учителей музыки в классе основного музыкального инструмента: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / М.А. Антонова. – М., 2008. – 24 с.

3. *Антонова, М.А.* К вопросу обновления содержания исполнительской подготовки педагога-музыканта / М.А. Антонова, И.А. Белоконь // Традиции и инновации в сфере художественного образования и культуры. – М.: МПГУ, 2020. – С. 152-156.

4. *Антонова, М.А.* Музыкально-танцевальное искусство как средство формирования эстетической культуры школьников / М.А. Антонова, И.В. Жмаева // Инновации и традиции в сфере культуры, искусства и образования. – М.: Перо, 2018. – С. 10-15.

5. *Антонова, М.А.* Проблема освоения современной хоровой музыки в условиях педагогического образования / М.А. Антонова, С. Нин // Образовательный форсайт. – 2019. – № 1. – С. 26-31.

6. *Афанасьев, В.В.* Психологические проблемы сценического поведения актера – музыканта // В сборнике: Нравственное и патриотическое воспитание школьников и студентов в процессе музыкально-художественного образования: традиции и инновации//материалы Международной научно-практической конференции-съезда. ответственный редактор: Л. А. Тарасова. Москва, 2008. С. 248–251.

7. *Богоявленская, Д.Б.* Психология творческих способностей / Д.Б. Богоявленская. – М.: Академия, 2002. – 320 с.

8. *Волобуева, А.С.* Артистизм вокалиста как результат педагогической работы / А.С. Волобуева // Музыкальная культура, педагогика и образование. – Курск: КГУ, 2017. – С. 105-108.

9. *Шинтяпина, И.В.* Артистизм как компонент исполнительских умений обучающихся вузов в процессе занятий вокалом / И.В. Шинтяпина // Проблемы современного педагогического образования. – 2018. – № 59-1. – С. 426-429.

10. *Galchenko N.A., Shatskaya I.I., Makarova E.V., Kulesh E.V., Nizamutdinova S.M.* Student hood spiritual needs in self-isolation period: features and ways to meet them // EurAsian Journal of BioSciences. 2020. T. 14. № 1. С. 2229-2234.

*Петрухина Анастасия Александровна,*  
студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель д.п.н., профессор Грибкова О.В.

## **ОБЗОР МЕТОДИК ПРИ РАБОТЕ С ДЕТСКИМ ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫМ КОЛЛЕКТИВОМ**

*В статье рассмотрены методы и приемы преподавания детям вокально-хоровых занятий по методикам Д.Е. Огороднова и Г.П. Стуловой. Главной мыслью в трудах выступает грамотное, профессиональное и бережное отношение к хрупким голосовым аппаратам детей и сохранение их естественных тембров, без форсирования учебного процесса. Для достижения результата каждому ребенку необходимо овладеть определённой системой музыкальных знаний и навыков, усвоение которых может произойти*

*лишь при условии планомерного и систематического вокального обучения.*

***Ключевые слова:** методика, голосовой аппарат, воспитание, певческие навыки, певческая установка, вокально-хоровой коллектив, певческое развитие.*

Музыкальное развитие, как и любое другое, осуществляется на основе систематических и регулярных занятий. Так на хоровых уроках при изучении новых произведений ученикам стараются привить сознательное отношение к хоровому искусству. На занятиях передаются знания, необходимые для понимания содержания исполняемых произведений, их анализа, выявления средств музыкальной выразительности. Но важнее всего, что на хоровых занятиях воспитывается певческая культура, благодаря которой произведения, исполняемые коллективом, будут звучать достойно. "Выразительное художественное хоровое исполнение требует овладения каждым учащимся сложным комплексом вокальных навыков. Они являются той основой, без которой хоровое пение воспитательного значения иметь не может. Одновременно с индивидуально певческим развитием происходит формирование хоровых навыков..." – говорил Г.А. Струве [9].

С первых же уроков, распеваний и произведений внимание учеников обращено на правильную певческую установку и получение таких певческих навыков как дыхание, атака звука, дикция, артикуляция, которые помогают правильному формированию качества звука; уделяется время вокально-хоровому ансамблю, строю.

С распространением музыкального образования, увеличением количества учебных музыкальных заведений возникала потребность выработки определенных методов и приемов работы с людьми разных возрастных категорий и особенностью их голосов. Среди множества существующих детских образовательных методик для обзора в данной статье были выбраны следующие труды:



1. Методика комплексного музыкально-певческого воспитания и программа как методика воспитания вокально-речевой и эмоционально-двигательной культуры – автор Д.Е. Огороднов;

2. Теория и практика работы с детским хором – автор Г.П. Стулова.

Методика Дмитрия Ерофеевича Огороднова основана на поиске естественного выразительного звучания детских голосов, методов развития, непротиворечащих человеческой физиологии и законам природы. Главными задачами методики автор ставит глубокое понимание музыки, «... бережное воспитание голоса каждого учащегося, постепенное выявление и обогащение его естественного тембра и на этой основе комплексное развитие всех музыкальных способностей, заложенных в человеке» [4, с. 3]. Во время уроков ведется работа над постановкой голоса каждому участнику хора, воспитанием певческого дыхания, развитием метроритмического и ладового чувств, понятием о музыкальной форме.

Существует общеизвестная «релятивная» система – сольмизация, в процесс которой включены «ручные знаки». Тесная связь между голосовым аппаратом и работой кистей рук научно доказана, и включение движений рук во время пения считается достижением [4, с. 9]. Но данная система имела некоторые упущения: в данном процессе полноценно не развивается голосовой аппарат человека; движения рук формальные и не отображают эмоциональное и вокальное содержание ладовых отношений ступеней; названия ступеней и нот, состоящих из слогов, игнорируют вокальные и ладовые свойства образующих их звуков. В методике Д.Е. Огороднова используются приемы художественного тактирования и ладо-вокальных жестов (исполняются эмоционально и выразительно), но в системе автора уже учтены вышеперечисленные погрешности и реализованы на практике в комплексной работе [4, с. 13]. Поскольку метроритмическое и ладовое чувства имеют общую психофизиологическую основу, художественное тактирование помогает их развитию естественным путем – слабая доля тяготеет в сильную, неустойчивый звук в устойчивый.

Для того чтобы воспитать в ребенке артистизм, необходимый для хоровой деятельности, педагог сначала должен сам воспитать его в себе и быть на уроках настоящим артистом. Также необходимо подбирать репертуар исходя не только из своих собственных вкусов, а учитывать, что будет полезно коллективу, какую пользу принесет данная программа, что воспитает.

Д.Е. Огороднов пишет, что главным инструментом педагога-хормейстера, помимо голоса, жеста и артикуляции, является доброе сердце: при исполнении упражнения или песни голос должен звучать с добротой [4].

В методике Галины Павловны Стуловой весь процесс обучения пению рассмотрен и с медицинской точки зрения: больше внимания уделяется особенностям возраста детей, строению организма, голосового аппарата и его перестройки со временем. Этот аспект является чрезвычайно важным и помогает педагогам лучше понять детский организм, подстроить методы и приемы работы под определенный период формирования голосовых аппаратов учеников, не форсировать учебный процесс.

Г.П. Стулова пишет, что «певческий процесс должен рассматриваться как с точки зрения звукообразования, так и его восприятия. Первое порождает физиологический аспект проблемы, а второе акустический. Именно с этих позиций в данном пособии освещаются основные вопросы теории и методики вокальной работы с детьми, что дает ключ к пониманию сущности способов управления певческим процессом» [10, с. 11]. Как и любой другой процесс, формирование певческих навыков проходит в определенной последовательности и имеет несколько этапов: «нахождение правильного звукообразования на отдельных гласных звуках в средней части диапазона», «... пение любых гласных и целых слов в различных участках диапазона ...», «автоматизация движений ...» [10, с. 14]. Здесь главной задачей педагога является достижение единого результата от каждого участника коллектива. Это касается формирования звука, способа его извлечения, артикуляции, динамики, произнесения слов с выражением и многого другого. Для

того чтобы хор работал как единый организм, необходимо разбудить реакцию учеников, добиться отзывчивости и единства действий, которые в свою очередь нужно путем тренировок довести до автоматизма и превратить в навыки.

Особую роль играет активизация слухового внимания, которое у детей крайне неустойчиво. В своей методике Г.П. Стулова предлагает использовать метод сравнения разных звучаний и выявление удачного, и метод поощрения даже небольших успехов ученика. Параллельно этому процессу идет развитие внутреннего слуха при пропевании про себя отдельных звуков или фраз: «Обычно говорят, что певец поет то, что он слышит, и так, как слышит. Поэтому развитие слуха должно стать первостепенной задачей учителя, каким бы видом музыкальной деятельности ни занимались его ученики. Воспитание способности критически относиться к услышанному необходимо, кроме того, и для формирования эстетического вкуса учащихся» [10, с. 16]. Воспринимать и адекватно оценивать качественные характеристики певческого голоса – крайне важное умение. «Основная задача в работе учителя над развитием вокального слуха детей – помочь им осознать эти чувства и ощущения» [10, с.24].

Автор отмечает еще несколько важных аспектов:

1. Оказание эмоционального воздействия на человека ритмом, что «связано с его особой биологической ролью: важнейшие жизненные процессы (дыхание, сокращение сердца и сосудов, биотоки мозга)», которые необходимы для нормальной деятельности организма [10, с. 19].

2. Влияние на тембр певцов их эмоционального состояния, которое служит настройкой голоса на определенное звучание и, «таким образом» тембровым звучанием певческого голоса детей можно управлять осознанно...» [10, с. 81].

Работа с детским вокально-хоровым коллективом – это большая ответственность, ведь организм, а значит и голосовой аппарат, детей еще не окреп и требует бережного отношения. В процессе обучения голоса детей меняются из-за постоянного развития. В трудах Д.Е. Огороднова и Г.П. Стуловой отмечено, что важно развивать

певческий голос ребенка, сохраняя его природное качество и физическое здоровье голосового аппарата. Также авторы обратили внимание на то, что в основе хорового пения лежит правильная вокально-техническая культура исполнения, а главным методом певческого воспитания является систематическая и регулярная работа над формированием певческих навыков. Важным аспектом в работе педагога хормейстера является стремление научить детей осознанному обучению и применению вокальным навыкам. «Необходимо, чтобы педагог никогда не стремился к форсированию процесса обучения ради достижения количественных показателей за счет качества работы голосового аппарата учащихся.» [10, с. 36].

### *Литература:*

1. *Грибкова, О.В., Афанасьев, В.В., Уколова, Л.И. и др.* Инновационные проекты в системе модернизации музыкально-педагогического образования (модернизация музыкально-педагогического образования) // Свидетельство о регистрации базы данных RU 2015620659, 21.04.2015. Заявка № 2015620153 от 03.03.2015.

2. *Грибкова, О.В., Уколова, Л.И.* Профессиональная образовательная среда педагога-музыканта в условиях дистанционного обучения // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. 2020. № 3. С. 1.

3. *Ветлугина, Н.А.* Музыкальное развитие ребенка. – Москва: Просвещение, 1968. – 415с.

4. *Огороднов, Д.Е.* Методика комплексного музыкально-певческого воспитания и программа как методика воспитания вокально-речевой и эмоционально-двигательной культуры. М., 1994. – 39с.

5. *Огороднов, Д.Е.* Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе: метод. пособие / Д. Огороднов. – Киев : Муз. Україна, 1981. – 166с.

6. *Осеннева, М.С.* Методика работы с детским вокально-хоровым коллективом : учеб. пособие для студентов муз.-пед. отд. и фак. сред.

и высш. пед. учеб. заведений / М.С. Осеннева, В.А. Самарин, Л.И. Уколова. – М.: Academia, 1999. – 224с.

7. *Осеннева, М.С.* Хоровой класс и практическая работа с хором / М.С. Осеннева, В.А. Самарин. – М., 2003. – 187с.

8. *Потапов Д.А., Афанасьев И.В.* Развитие креативности личности в системе непрерывного образования // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2020. № 1. С. 7.

9. *Струве, Г.А.* Когда запоет школа? / Г.А. Струве // Искусство в школе. – 1996. - №1. – С. 26-30.

10. *Стулова, Г.П.* Развитие детского голоса в процессе обучения пению / Г.П. Стулова. – М.: Прометей, 1992. – 269с.

11. *Стулова, Г.П.* Теория и практика работы с детским хором : учеб. пособие для пед. вузов по спец. «Муз. образование» / Г.П. Стулова. – М.: ВЛАДОС, 2002. – 173с.

12. *Стулова, Г.П.* Хоровое пение. Методика работы с детским хором : учеб. пособие / Г.П. Стулова. – СПб. : Лань; Планета музыки, 2014. – 176с.

**Плуталова Юлия Анатольевна,**  
студентка магистратуры музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

**Писанко Алина Игоревна,**  
студентка магистратуры музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

**Кудринская Ирина Владимировна**  
доцент департамента музыкального искусства,  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

## **РАЗВИТИЕ ТОЧНОГО ИНТОНИРОВАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ**

*Данная статья рассматривает связь вокального интонирования и развития вокальной техники, освещает основные проблемы, с которыми сталкиваются обучающиеся вокалу на первых этапах подготовки, предлагает способы развития слуховой и вокальной координации для освоения навыка точного интонирования.*

**Ключевые слова:** вокал, интонация, координация, вокальная техника, музыкальный слух, вокальный слух, слуховые упражнения, сольфеджио, теория музыки, слуховой анализ

Педагогическая практика показывает, что наличие у обучающегося музыкального и вокального слуха значительно облегчает процесс освоения вокальной техники и постановки голоса. Осознавая музыкальный фрагмент с мелодической и гармонической точки зрения, вокалист как бы «предслышит» его и с большой долей вероятности настроит голосовой аппарат правильным образом для его воспроизведения. Вырисовывается закономерность: чем увереннее чувствует себя в исполняемой музыке певец, тем лучше применяет вокальные приемы. Если конкретнее: понимая мелодический ход музыкальной фразы, можно уверенно вести звук,

используя певческое дыхание, грамотно распределить его до конца фразы, расставить верные акценты. Интонационная неуверенность же порождает неправильное формирование звука в гортани (звук буквально «застревает» в горле, тембр размывается, приглушается), а также физические и психические зажимы у певца.

Чтобы понять, как возникает такая зависимость, необходимо подробно рассмотреть понятия музыкального и вокального слуха. Музыкальный слух в целом это способность отличать звуки по высоте, окраске, громкости и анализировать их. Например, прослушать два разных музыкальных фрагмента и отличить их друг от друга. Это способность запомнить музыку и при последующем воспроизведении узнать ее. Применимо к исполнению на музыкальном инструменте - способность услышать ошибки в исполнении. Иными словами, координация состоит из следующих этапов: прослушивание музыки и анализ.

Вокальный же слух – навык комплексный, включает в себя еще и воспроизведение голосом (чистое пение и правильную вокальную технику) и представляет такую схему: прослушивание музыки, анализ, воспроизведение голосом. Т.е. координация между ушами, мозгом и голосовым аппаратом.

В своей книге «Основы вокальной методики» Л. Б. Дмитриев так пишет о навыках, полученных в результате обучения вокалу: «Опытный певец представляет себе формирование звука не только в звуковой и двигательной форме, но и включает сюда зрительные, вибрационные (резонаторные) представления. На основе всего этого дается двигательный приказ из центра на периферию, к мышцам, и певец делает попытку воспроизвести задуманное звучание. В оценку получившегося результата включается целая система анализаторов во главе со слуховым, посылающих информацию в обратном направлении, т.е. к центру. Это дало основание называть подобные системы обратными связями» [3, с. 247].

Таким образом, мы понимаем, что ориентируясь, прежде всего, на слуховой анализ, певец выстраивает сложную систему физических действий, добиваясь нужного результата в звучании своего голоса.

Какие распространенные ошибки в исполнении с точки зрения интонации чаще всего допускают начинающие вокалисты? Пренебрежение гармонической и мелодической целостностью произведения. Когда мелодическая линия, исполняемая певцом, видится ему набором разрозненных нот, не связанных ни между собой, ни с аккомпанементом, это, во-первых, не позволяет исполнить ее «чисто», во-вторых, разрушает музыкальную ткань и целостность произведения, в-третьих, лишает возможности создать фразировку и художественный образ. Исходя из педагогической практики, можно сделать вывод, что типичные интонационные неточности возникают при исполнении широких или диссонирующих интервалов, вводных тонов, повышенных и пониженных относительно основной тональности ступеней, тритонов, септаккордов, повышенных ступеней в гармоническом и мелодическом миноре, ладов народной музыки. Частным случаем ошибок в интонировании являются нисходящие и хроматические ходы.

Для решения подобных проблем необходимо тренировать координацию работы слуха и голосового аппарата. «На основе анализа и синтеза информации, полученной через обратные связи, производится сравнение полученного результата с задуманным. При наличии рассогласования, когда результат попытки не совпадает с задуманным образом, в движения вносятся соответствующие коррективы, лишние, ненужные движения тормозятся, вводятся новые и делается новая попытка воспроизвести звучание. Такие попытки делаются до тех пор, пока движение не уточнится настолько, что рассогласование будет ликвидировано и акустический результат совпадет со звуковым образом» [3, с. 247].

И в выполнении этой задачи на помощь начинающему вокалисту приходят сольфеджио и элементарная теория музыки. Навыки, полученные на этих занятиях, должны быть не абстрактными, а вписанными в музыкальные реалии. На этапе знакомства с новой исполняемой программой помимо художественного разбора произведений необходимо делать их



гармонический анализ, выделять в музыке аккорды, интервалы, хроматизмы и т.д. Необходимо разбирать сложные в интонационном плане места, чтобы понимать, по каким принципам движется музыка и почему написаны именно эти ноты.

Солистка «Метрополитен опера» Ольга Макарина на своих мастер-классах всегда повторяет о том, как важно наличие хорошей теоретической базы у певца. Рассмотрим примеры. Для того, чтобы чисто спеть фразу «Не хочешь ли теперь меня догнать?» в арии Марфы из «Царской невесты» Н.А. Римского-Корсакова без поддержки аккомпанемента, необходимо четко «предслышать», в рамках какой тональности и какой гармонии мы движемся. Тогда движение это будет не наугад, а по четко выстроенной слуховой «колее». Только тогда можно открывать рот и петь.

В романсе А.Е. Варламова «Белеет парус одинокий» есть строчка «Что ищет он...», которая начинается с пятой, шестой и седьмой ступени мелодического минора. Чтобы спеть это место чисто и не занизить интонационно, нужно четко понимать, что это за лад, и почему шестая и седьмая ступень повышаются.

Слуховой координационный навык, как и любой другой, создают новые нейронные связи в головном мозге, а в организме поющего целую связку мелких физических действий. И когда навык доведен до автоматизма, появляется это самое «предслышанье», которое позволяет голосу уверенно интонировать чистые звуки. Как правило, с этого момента появляется реальный и довольно-таки ощутимый прогресс в освоении вокальной техники учащимся, появляется уверенность в звуковедении, чувство певческой опоры, использование правильного певческого дыхания. При понимании музыкального произведения с точки зрения гармонии и формы в пении появляется фразировка, грамотнее распределяется дыхание.

«Пока связи вырабатываются, шлифуются, внимание активно направлено на выполнение этой задачи. После того, как связь выработана, движение начинает осуществляться автоматически, сознание освобождается от этой заботы и необходимое звучание возникает рефлексивно, без особого труда. Собственно, мы

обучаемся для того, чтобы потом не думать о том, как это делается. Когда навык выработан, мы им пользуемся, не думая о том, как он был образован» [3, с. 247].

### *Литература:*

1. *Афанасьев, В. В., Уколова, Л.И., Черватюк, П.А., Черватюк, А.П.* Теория и методика музыкальной педагогики и образования: учебное пособие. – Краснодар. Издательский центр Краснодарского государственного университета культуры и искусств, 2009. – 128с.

2. *Грибкова, О.В., Афанасьев, В.В., Уколова, Л.И. и др.* Инновационные проекты в системе модернизации музыкально-педагогического образования (модернизация музыкально-педагогического образования) // Свидетельство о регистрации базы данных RU 2015620659, 21.04.2015. Заявка № 2015620153 от 03.03.2015.

3. *Дмитриев, Л.Б.* Основы вокальной методики. - М.: Музыка, 2007. – 245с.

4. *Низамутдинова, С.М.* Концептуальные основы метода сотворчества в музыкальной педагогике // Казанская наука. 2016. № 1. С. 104-106.

5. *Сокерина, И.В.* Становление личностно-профессиональных качеств будущего педагога-музыканта (в процессе вокальной подготовки студентов в вузе). Дис. ... кандидата педагогических наук. – М., 2011.

6. *Школяр, Л.В., Алексеева, Л.Р., Бодина, Е.А., Живов, В.Л.* Музыкальное образование. Учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. – М.: Русское слово, 2014. - 528 с.

7. *Ушакова, О.Б.* Формирование профессиональной мотивации средствами современной хоровой музыки // Музыка и живопись как средство коммуникации. 2012. С. 68-71.

8. *Ушакова, О.Б.* Хоровой класс как творческая лаборатория в процессе подготовки педагога-музыканта // Теория и практика общественного развития. 2013. № 10. С. 253-256.

9. Galchenko N.A., Shatskaya I.I., Makarova E.V., Kulesh E.V., Nizamutdinova S.M. Student hood spiritual needs in self-isolation period: features and ways to meet them // EurAsian Journal of BioSciences. 2020. T. 14. № 1. С. 2229-2234.

**Пономарева Елена Владимировна,**  
студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель д. иск., профессор Артемова Е. Г.

## **ХОРОВОЕ ПЕНИЕ КАК СРЕДСТВО ВОСПИТАНИЯ ШКОЛЬНИКА**

*В статье рассматривается хоровое пение как средство воспитания личности школьника. Автор освещает основные певческие установки и задачи хорового ансамбля, освоение которых благотворно влияет на психическую сторону развития личности школьника.*

**Ключевые слова:** хоровое пение, вокальные навыки, певческая постановка, эстетическое воспитание, музыкальное искусство

Хоровое пение является наиболее доступной и массовой формой приобщения детей к музыке. Для ребенка это один из самых естественных способов выражения чувств. С помощью пения он проявляет свои эмоции и настроение, осознанные и неосознанные художественные потребности.

Пение соединяет разные способы воздействия на ребенка, а именно слово и музыку. Благодаря объединению этих средств оно помогает педагогу развивать в детях эмоциональную отзывчивость. Таким образом, хоровое пение является эффективным инструментом для воспитания ребенка – как музыкального, так и эстетического.

Выбор репертуара, в свою очередь, представляет собой основу для воспитания и развития музыкальных способностей учащихся. Основные принципы для подбора репертуара должны включать в себя идейную направленность, содержать художественную ценность, учитывая при этом склонности и возможности учащихся. Программа для начальных классов отличается лаконичностью стихотворного и музыкального текста, несложной мелодией, удобством тесситуры. Также эти песни различаются по характеру, темпу (сюжетные, грустные, веселые, спокойные и быстрые). Разучивание песни – это музыкально-художественный процесс, где происходит сочетание эмоциональности и логики, сознательности и художественности.

Вокальное воспитание в хоре – важнейшая часть всей хоровой работы с детьми. Необходимым условием для руководителя является знание правильной вокальной постановки, в совокупности с красивой тембровой окраской голоса, позволяет успешно решать вопросы вокального воспитания. Перед педагогом ставятся задачи музыкального воспитания посредством хорового пения: формирования интереса и любви к хоровому искусству, эмоциональной отзывчивости на музыку, воспитания художественного вкуса, певческого голоса. Прививание музыкальных навыков позволяет также всесторонне развивать музыкальный слух. Также хормейстер может использовать от природы правильно поющих ребят с ярким тембром как пример правильного звукообразования.

Воспитание вокально-хоровых навыков требует постоянного внимания, заинтересованности, трудолюбия и вовлечения в творческий процесс. В отличие от взрослого человека, детский организм находится в постоянном развитии и росте. Пение, в свою очередь, также развивает голосовые связки, дыхательный и артикуляционный аппарат. Правильно привитые вокальные навыки способствуют укреплению здоровья учащихся, более быстрому обучению взаимодействию в ансамбле.

Ансамбль в пении подразумевает баланс текста, мелодии, ритма, динамики. Вот почему для хорового исполнения важна

согласованность звукообразования, произношения, дыхания. Одним из ключевых задач педагога является задача фокусировки внимания учащихся на звучащих рядом в хоре голосах.

Необходимое развитие школьника в хоре происходит за счёт формирования у него основных вокально-хоровых навыков, таких как дыхание, дирижёрский жест, звукообразование, строй, ансамбль, дикция.

Проблема плохо интонирующих детей может быть связана с рядом причин, связанных с неразвитым музыкальным слухом, дефектом голосовых и слуховых органов, заболевания гортани – несмыкание связок, хрипота в результате крика и т.д. Важнейшим условием для преодоления этих недостатков является интерес ребёнка к занятиям. Заинтересованность вызывает у детей позитивную эмоциональную отзывчивость на музыку, сознательную активность, активное слуховое внимание.

Вопрос о психологической специфике развития остается не менее актуальным и злободневным для педагога. В нынешний информационный век школьников нагружают большим количеством новой информации, содержание классических дисциплин дополняется и усложняется. В то же время повышаются требования к поступающим в школу детям, они должны уже овладевать основными знаниями начальной школы.

В свое время выдающиеся психологи Л. С. Выготский и Ж. Пиаже подчеркивали, что у ребенка иная логика и восприятие жизни, чем у взрослого человека. Из-за интенсивного роста хорошо снабжается кровью мышца сердца, вес головного мозга значительно увеличивается после 7 лет. Кроме того, у ребенка существенно укрепляется скелетно-мышечная система, приобретают равновесие процессы нервного возбуждения и торможения. Это важно, потому что начальный период обучения знаменует собой начало новой учебной деятельности, которая требует от ребенка большого умственного напряжения и физической выносливости. Развитие психики, главным образом, происходит на основе учебной деятельности, постепенно включаясь и подчиняясь требованиям,

входящим в учебный процесс, школьник приобретает новые качества психики и нейронных связей в мозге, отсутствующие у дошкольников. Голосовой аппарат также развивается: изменяются его характеристики, что необходимо учитывать педагогу в своей работе.

Дети имеют формирующиеся голосовые связки, отличные от взрослых – они тонкие и короткие. Кроме того, легкие детей отличаются меньшей емкостью, что, как следствие, влечет другую ширину диапазона – меньшую в сравнение с взрослыми. Детские голоса соответствуют примерно голосам женского хора, сопрано детского от *до* I октавы до *соль* II октавы, альт от *ля* малой до *ре* II октавы. Также детские голоса можно условно разделить на 3 группы в зависимости от возраста: младшая, средняя и старшая. Тембральную насыщенность детских голосов характеризует высокое головное звучание, им свойственны легкость и «серебристость», и в большей степени у мальчиков. Средние динамические возможности детского голоса требует щадящего, не форсированного режима громкости, исключают давление на связки, крик. При соблюдении всех требований развитие происходит планомерно и естественно. Также, в начальном периоде хорового обучения формируются базовые навыки пения, такие как вокальная техника, интонирование, ансамблирование.

Главной целью пения является эстетическое и эмоциональное воспитание средствами музыкально-хорового искусства. Разучивание музыкального произведения требует от ученика концентрации, необходимости вслушиваться в мелодию, запоминать ее и точно воспроизводить, тем самым у ребенка воспитывается внимание и целеустремленность. Пение по мере усложнения репертуара формирует у детей уверенность в себе, открытость, силу голоса и артикуляцию. Он помогает сформировать и укрепить позитивное и толерантное отношение к жизни. Постановка голоса, осанка и получение других необходимых навыков влияет как на личностный, так и профессиональный рост школьников. В результате дети учатся

выступать публично, видят итоги своих усилий, принося тем самым радость себе и окружающим.

### *Литература:*

1. *Антонова, М. А.* Проблема освоения современной хоровой музыки в условиях педагогического образования / М. А. Антонова, С. Нин // Образовательный форсайт. – 2019. – № 1. – С. 26-31.

2. *Антонова, М. А., Белоконь, И. А.* К вопросу обновления содержания исполнительской подготовки педагога-музыканта / М. А. Антонова, И. А. Белоконь // Традиции и инновации в сфере художественного образования и культуры/ материалы межвузовской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых учёных (с международным участием). – М.: МПГУ, 2020. – С. 152-156.

3. *Артемова, Е. Г. Бодина, Е.А., Балабан, О.В.* Инновации в современном музыкальном образовании в контексте мировых тенденций / Е. Г. Артемова, Е.А. Бодина, О.В. Балабан // Мир науки, культуры, образования. - №6 (79) – 2019. – С. 90-93.

4. *Артемова, Е. Г., Антонова М. А., Белоконь И. А.* Интерактивное проектирование в подготовке педагога-музыканта / Е. Г. Артемова, М.А. Антонова, И.А. Белоконь // Среднее профессиональное образование. - №1. – 2020. – С. 19-21.

5. *Гамулина, Е.* Особенности хорового пения детей младшего и школьного возраста / Е. Гамулина: [сайт] - URL: <https://nsportal.ru>

6. *Струве, Г. А.* Школьный хор / Г. А. Струве. –1981. - С. 112 с.

7. *Шацкая, В. Н.* Детский голос / В. Н. Шацкой. – 1970, - 170 с.

8. *Штепо, М.* Вокальное воспитание в хоре. Психологические особенности младнего школьного возраста./ М. Штепо: <https://multiurok.ru>

**Смирнова Елена Александровна,**  
студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель к.п.н., профессор Грибкова О.В.

## **РАБОТА НАД ВОКАЛЬНО-ПЕВЧЕСКОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ В МЛАДШЕМ ХОРЕ КАПЕЛЛЫ МАЛЬЧИКОВ ПО МЕТОДУ В.В. ЕМЕЛЬЯНОВА**

*В данной статье речь пойдет о хоровой капелле мальчиков и об особенностях их голосового аппарата, а также о фонопедическом методе развития голоса Виктора Вадимовича Емельянова – педагога, вокалиста, кандидата педагогических наук.*

**Ключевые слова:** *фонопедический метод, голосовой аппарат, постановка голоса, индивидуальные особенности голоса.*

Обучение мальчиков пению на Руси имеет вековые традиции. После крещения Руси князем Владимиром в 988г. стали возводиться храмы, где пели мужчины и мальчики. На протяжении столетий певческое искусство существовало в виде церковного и народного пения. Высокая культура церковного и народного исполнительства подготовило почву для возникновения профессионального светского вокального искусства. В настоящее время существует большое количество учебных заведений – хоровых школ, колледжей, студий, где обучают сольному и хоровому пению мальчиков и юношей [5].

Для педагогов, работающих с хором, и, в частности, для педагогов Хоровой капеллы мальчиков работа с голосом ребенка ответственна и значима. Певческий век голоса мальчика очень короток, приблизительно пять лет. Для преподавателей младшего хора особо важно успеть научить ребенка основным навыкам певческого голосообразования. В качестве методики за основу вокально-хоровой работы для младшего хора Хоровой капеллы



мальчиков необходимо взять «Фонопедический метод развития голоса» Виктора Вадимовича Емельянова.

Автор дает следующее определение: «Фонопедический метод развития голоса – это подготовительный, вспомогательный, узконаправленный метод решения координационных и тренировочных задач для постановки голоса, основанный на двигательных приемах и применяемый на начальных этапах работы для приведения голосовой функции в норму» [3].

Критериями фонопедического метода являются: акустическая эффективность (громкость и звучность голоса), энергетическая экономичность (петь долго и без вреда для голоса), биологическая целесообразность (включение и развитие защитных механизмов фонации).

Для педагогов Хоровой капеллы мальчиков важнейшим принципом вокальной работы в хоре является здоровьесберегающая направленность учебного процесса, а именно сохранение и бережное отношение к певческому голосу каждого ребенка (мальчика), именно поэтому мы применяем фонопедический метод развития голоса (далее ФМРГ).

Одной из задач ФМРГ является оздоровление и продление службы голосового аппарата. С точки зрения современной постоянно ухудшающейся экологической ситуации этот метод особо актуален, так как оберегает певческий аппарат от вредных воздействий через специальные вокальные нагрузки.

Утверждение В.В. Емельянова о том, что голос есть у всех и петь может каждый созвучно нашему восприятию личности каждого ребенка. При поступлении в капеллу берут обычно практически всех. Фонопедический метод позволяет развивать и совершенствовать голос мальчика в связи с индивидуальными природными особенностями каждого ученика.

Одна из психических особенностей развития мальчика заключается в большой двигательной активности и любознательности. Учитывая это, мы используем в капелле такие приемы работы, где ребенку необходимо самому включиться в

деятельный процесс, додуматься, сообразить. Именно этот принцип лежит в основе метода В.В. Емельянова – научить ребенка самоанализу, самоконтролю и наблюдению за собственными изменениями в обучении. «Единственное, что может делать педагог в вокально-педагогическом взаимодействии – это организовать процессы самонаблюдения, самоанализа и самоимитации ученика» – пишет В.В. Емельянов [3, с.26].

Певческий аппарат мальчиков более хрупкий, в отличие от девочек. В этом возрасте мальчикам свойственно выражение своих эмоций через крик, это особенно проявляется при игре в футбол, хоккей и другие игры. Учащиеся нашей капеллы не исключение, часто дети приходят на урок с охрипшими голосами, радостно рассказывая, как вчера они болели за любимую команду. Как раз в такие моменты, и не только, весьма важно придерживаться и использовать в вокально-педагогической работе с хором мальчиков принципы самонаблюдения и самоанализа. Необходимо беседовать с детьми, приучать слушать свой голос, качество его звучания, учить бережному отношению к своему голосу и быть ответственным.

Фонопедический метод развития голоса – многоуровневая программа, состоящая из шести обучающих уровней. Мы коснемся первых двух уровней, так как задачи, поставленные в них, соответствуют возрасту младшего хора мальчиков.

Первый уровень «Развивающие голосовые игры» предназначен для детей дошкольного возраста. По мнению специалистов (Т.В. Складорова, Носкова и др.) ведущей деятельностью этого возраста является игровая. Часто этот период называют «временем символизма, так как логические мыслительные операции только еще формируются в интеллекте, опираясь на внешние объекты» [4, с.184].

Первый уровень предполагает создание ситуации игры, в которой ребенок легко и незаметно для себя возобновляет естественные проявления голосовой деятельности. Через игру ребенок узнает какими возможностями обладает его голос, учится управлять им, подключать активные ресурсы. Например, ребенок может сначала запищать, а потом крикнуть и через это осознать, что в

голосοοбразовании была задействована разная механика. В задачи и цели первого уровня входит изучение взаимодействия голосοοбразующих движений со слуховым пониманием высоты звука и его фонетики [3].

В примере со стихотворением наглядно показано – всю строку произносим в грудном режиме, а последний слог скользящим движением голоса «взлетаем» вверх в фальцетный режим. Для того, чтобы форма гласного не менялась ни на одном из режимов, нужно пальцами обеих рук как бы «проткнуть» щеки, что поможет сохранить нужную форма рта.

Четверостишья просты и легко запоминаются детьми. Так как, для мальчиков особо важна образная форма изложения изучаемого материала – педагоги младшего хора хоровой капеллы используют плакаты с рисунками «участвующих» в упражнении животных. Посредством этого педагоги реализуют принцип наглядности.

#### **«Выдувание»**

**(У) – ЗАВЫВАЕТ ВЕТЕР – (У)**

**(У) – ПЕСНЬ ПОЁТ СВОЮ – (У)**

**(У) – ВЫ НЕ БОЙТЕСЬ ДЕТИ – (У)**

**(У) – ПЕСЕНКУ МОЮ – (У).**

(у) – вейся, вейся, ветерок – (у)

(у) – вейся, вейся, озорной – (у)

(у) – ты нам расскажи стишок – (у)

(у) – песню нежную пропой – (у).

Это упражнение направлено на выработку дыхания через произношение гласного «У» с одновременным выдуванием воздуха. Для качественного исполнения этого упражнения следует разомкнуть челюсти и сомкнуть губы, вытянув их трубочкой. Детям в игровой форме предлагается симитировать завывание ветра, в грудном режиме дует «ветер-папа», а в фальцетном «ветер-сын».

Основой освоения всей программы ФМРГ являются упражнения первого уровня. Изучение упражнений второго уровня «Развитие

показателей певческого голосообразования» рекомендуется автором осваивать на приемах упражнений первого уровня. Это может частично облегчить упражнения и сконцентрировать внимание на двигательной сути приема.

Приведем несколько упражнений из второго уровня «Развитие показателей академического певческого голосообразования» для детских и женских голосов [2].

### 1. Упражнения с порогом из грудного режима в фальцетный «Штро-бас – грудной – фальцетный». 3 шага.

вариант:

1.  $\text{х х х А а}$  -----  $\text{х х х А а}$  -----  
 $\text{х х х А О У у}$  -----  $\text{х х х А О У у}$  -----  
 $\text{х х х А Э Ы ы}$  -----  $\text{х х х А Э Ы ы}$  -----

Исходное положение: рот свободно открыт, расслабленный язык лежит на нижней губе.

Задание: на одном выдохе без пауз, спеть упражнение с глиссирующей восходящей интонацией, в этом момент происходит срабатывание порога с грудного в фальцетный режим. Очень важно следить за сохранением положения языка и формы гласной в фальцетном режиме.

### 2. Упражнение в грудном режиме «Выдувание» – фонация гласного «У» с одновременным выдуванием воздуха. 5 шагов.

3.  $(У)----- (У)----- [О] - (У)----- [О]-----$   
 $(У) - [О]----- (У)----- [О]----- (У)-----$

Исходное положение: сомкнуть плотно губы и вытянуть трубочкой, челюсти разомкнуты.

Задача: спеть попевку на гласном «У» с выдуванием», затем перевести гласный «У» в гласный «О», выворачивая губы наподобие воронки. Звучание не должно прерываться. Сделать все пять шагов упражнения.

На этом приёме отрабатывается активный фонационный выдох.

### 3. Упражнение в фальцетном режиме «Выдувание» 5 шагов.

Основные задачи совпадают с аналогичным упражнением в грудном режиме. Главное отличие – перевод выдувания в гласный «Ы». Гласный «У» следует переводить в «Ы» очень быстрым опусканием нижней челюсти. Важно следить за четким формированием гласного «Ы», не должно быть не «а», не «э».

1.

The image shows two staves of musical notation for exercise 1. The first staff is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains three measures of music, each with a vocal line and a phonetic label below it: (y) -----, (y) ----- (ы) -, and (y) - - (ы) - -. The second staff is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F-sharp and C-sharp). It contains two measures of music, each with a vocal line and a phonetic label below it: (y) - (ы) ----- and (y) ----- (ы) ----- (y) -----.

Для качественного и профессионального пения в хоре, ребенок должен научиться управлять своим голосом и освоить целый спектр вокально-хоровых навыков. В младшем хоре Хоровой капеллы мальчиков технические задачи решаются с помощью координационно-тренировочных упражнений многоуровневой программы В.В. Емельянова.

#### *Литература:*

1. Грибкова, О.В., Уколова, Л.И. Профессиональная образовательная среда педагога-музыканта в условиях дистанционного обучения // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2020. № 3. С. 1.

2. Грибкова, О.В., Афанасьев, В.В., Уколова, Л.И. и др. Инновационные проекты в системе модернизации музыкально-педагогического образования (модернизация музыкально-педагогического образования) // Свидетельство о регистрации базы

данных RU 2015620659, 21.04.2015. Заявка № 2015620153 от 03.03.2015.

3. *Емельянов, В.В.* Развитие голоса. Координация и тренинг. – 7-е изд., испр. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015. – 176 с.

4. *Емельянов, В.В., Трифонова, И.А.* Развитие показателей академического певческого голосообразования методическая разработка по II уровню обучения для детских и женских голосов многоуровневой обучающей программы В.В. Емельянова «Фонопедический метод развития голоса» (нотно-методическое приложение к книге «Развитие голоса. Координация и тренинг») / В.В. Емельянов, И.А. Трифонова; - Ялуторовск: Ялуторовская типография ОАО «ТИД», 2012 – 57 с.

5. *Емельянов, В.В., Трифонова, И.А.* Развивающие голосовые игры. Методическая разработка I уровень обучения. «Фонопедический метод развития голоса» (методическое приложение к книге «Развитие голоса. Координация и тренинг») / В.В. Емельянов, И.А. Трифонова; - Ялуторовск: Ялуторовская типография ОАО «ТИД», 2012 – 48 с.

6. *Низамутдинова, С.М.* Концептуальные основы метода сотворчества в музыкальной педагогике // Казанская наука. 2016. № 1. С. 104-106.

7. *Смоленский, С.В.* Воспоминания. – М.: Издательство «Языки славянской культуры», 2002. – 686 с.

8. *Чернов, Д. Е.* Особенность прохождения мутационного периода у мальчиков, обучающихся пению // Педагогическое образование в России. 2012. №2. URL: <https://cyberleninka.ru>

**Смирнова Елена Александровна,**  
студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель к.п.н., профессор Грибкова О.В.

## **РАБОТА НАД ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫМИ НАВЫКАМИ В МЛАДШЕМ ХОРЕ**

*В данной статье речь пойдет о значении работы над певческим дыханием, пением на опоре, звукообразованием, произношением гласных при пении у младшего хора.*

***Ключевые слова:** певческая позиция, тембр голоса, дыхание, правильное звукообразование.*

В настоящее время уделяется большое внимание хоровому воспитанию детей, но, несмотря на это уровень хоровой культуры и певческого развития младших школьников требует углубления содержания с одной стороны, теоретических и методических усовершенствований с другой.

Возможными причинами являются недостаточное внимание к традициям хорового пения и применение недостаточно эффективных методик вокально-хорового воспитания, которые не отвечают основным требованиям образовательного процесса: преемственность, систематичность, последовательность.

В музыкальной педагогике вокально-хоровое обучение занимает ведущее место. Привить ребенку любовь к музыке и музицированию, научить слышать и чувствовать музыку возможно через личное погружение в это искусство, и один из самых доступных видов музыкальной деятельности – хоровое пение [8].

Через пение в хоре дети постигают не только эстетику этого искусства, но и получают основные жизненно необходимые навыки – умение сосредоточиться и держать внимание, запоминать музыкальный и поэтический тексты, вырабатывают волевые и

лидерские качества (целеустремленность и работоспособность), умение находиться в коллективе и коммуницировать в нём, быть командой и работать «плечом к плечу» – все эти навыки требуются при разучивании и исполнении хоровых произведений [14; 16].

Обращаясь к истории нашей страны, мы видим, что русский народ – поющий народ. Весь жизненный путь от рождения до смерти человека сопровождался пением. Через опыт коллективного песенного исполнительства мы передаем детям часть русской души, связываем их настоящее с жизнью их предков и через понимание и осознание этого ребенок вырастает с определенным опытом, житейской мудростью, которая поможет преодолеть все сложности и перипетии взрослой жизни [10].

Человеческий голос – самый совершенный инструмент в мире. Умение пользоваться этим инструментом приносит в жизнь человека радость бытия, недаром говорят, что поющий человек – счастливый человек. Научить ребенка пению – это вложить в него изначально положительную жизненную позицию, с особой энергией и крепкими нравственными устоями [7].

Один из видов работы с младшим хором – работа над дыханием. Певческое положение певцов, способствующее свободному звукообразованию. Петть можно стоя или сидя, главное условие – во всем должна быть свобода, раскрепощенность [9]. При пении стоя тело должно стоять ровно, опираясь на две ноги, грудь свободна, голову держать ровно, руки свободно опущены. Целесообразно чередовать пение стоя и пение сидя, во избежание нагрузки и усталости ребенка. При пении сидя ноги должны опираться на пол, спину держать ровно, не сутулясь.

Работа над дыханием ведется в первые двадцать минут урока и входит в часть «распевание» [11]. Самые главные элементы, которые составляют дыхание певца – это: вдох, короткая задержка и выдох. Нужно следить, чтобы вдох производился беззвучно, при задержке дыхания певческий аппарат готовится к началу пения, выдох должен происходить сам собой, без напряжения, детям нравится выполнять такое задание, если попросить их представить, например, в руках



горящую свечу, на которую нужно дуть плавно и нежно, чтобы не погасить пламя. Умение эффективно и экономно распределять свое дыхание на длинную музыкальную фразу одно из важнейших качеств певца-исполнителя. Об этом писал П.Г. Чесноков в своей книге «Хор и управление им» [15].

Научившись правильно и профессионально дышать, ребенок в будущем сможет избежать многочисленных проблем, связанных с потерей голоса и болезнью голосовых складок [1].

Понятие певческая опора напрямую связана с умением верно организовать процесс дыхания, резонирования голоса. Для поиска «опоры» при работе с младшим хором можно применять следующее упражнение: на активном выдохе говорим согласный «ф», стараясь почувствовать реакцию мышц живота. Умение петь на опоре обеспечивает звук певца упругостью, полетностью, энергичностью. Такое качество звука особо требуется при исполнении песен патриотического характера.

Особенность и специфика дыхания отражаются на характере и звуке исполнителя. Красивый и приятный звук будет продолжением легкого и плавного дыхания. Особо важно следить за пониманием этого у детей, так как им свойственно принимать все требования руководителя слишком буквально и зачастую, от излишнего старания мальчики начинают активно дышать, следствием чего является резкий звук у хора.

Неспешный и спокойный выдох важен для пения спокойных и распевных произведений. Если же хор исполняет технические, подвижные песни, то вдох должен быть легким и активным [13].

Следующий важный навык, над которым должна постоянно вестись работа с младшим хором – звукообразование [3; 4]. Начало звука важнейший момент в звучании хора, от него напрямую будут зависеть работа складок, дыхание певца, тембр звука. Атака или начало звука делятся на три вида: мягкая, твердая и придыхательная. Самая распространенная и практикуемая – мягкая атака, она не изменяет тембровую окраску голоса, способствует безболезненной работе голосовых складок. В работе с детьми можно используем

разные упражнения, например из сборника Л.А. Степчиковой «Вокально-хоровые упражнения» пример 25 [12, с.14].

№25

мна  
на  
ля

Твердая и придыхательная атаки применяется редко и осторожно, большей частью для раскрытия художественного замысла композитора или для усугубления нужного эффекта. Пример 24 из того же сб.

№24

*p* *f* *p* *и т. д.*

ма - а  
ля - а  
да - а  
ра - а

(Упражнение В. П. Мухина)

При работе с детьми, нужно стараться максимально донести до каждого смысл упражнений. Во-первых, дети гораздо более заинтересованно работают, когда понимают, что они делают и к чему это приведет, во-вторых, умение сознательно применять хоровые навыки способствует профессиональному росту [6].

Следующий важный пункт вокально-хоровой работы – работа над произношением гласных. Как известно, пение это вокализация гласных звуков, тянуть и звучать можно только на гласном звуке.

В русском алфавите шесть гласных звуков – а, о, у, э, и, ы. При пении все они должны звучать в единой певческой позиции, сохраняя тембральную схожесть. Певческая практика сформировала определенный тип звучания для академического хорового коллектива

– пение прикрытым округлым звуком. Очень интересную мысль высказывает автор книги «Теория и практика работы с хором» А.А. Егоров: «Только тогда хоровое исполнение будет носить отпечаток звукового благородства, богатства и оставлять неизгладимое впечатление, когда оно будет в рамках прикрытого или мягкого звука» [5].

На устойчивое положение гортани не должна влиять артикуляция гласных. Текст нужно произносить свободно, но не вяло.

В своих исследованиях певческого голосообразования профессор Л.Б. Дмитриев доказал, что непременно нужно добиваться сходства реализации всех гласных на полном диапазоне певца, а также, следить за положением гортани, которое должно сохраняться. «Найденное оптимальное для данного певца положение гортани надо сохранять на всех гласных и на всем диапазоне. Большинство певцов достигают этого, стараясь ничего не менять в манере подачи звука, в резонаторных и дыхательных ощущениях. Как говорят, «посылают звук все время в одно и то же место». Однородности звука соответствует сохранение раз найденного положения гортани. Многие певцы знают, что ровность и однородность тембра связана с наилучшим положением гортани и сознательно следят за тем, чтобы гортань не смещалась» [2].

### *Литература:*

1. *Вильсон, Д. К.* Нарушение голоса у детей. – М.: Медицина, 1990. 448 с.
2. *Грибкова, О. В.* Модель формирования профессиональной культуры будущих педагогов-музыкантов в процессе хормейстерской подготовки//Педагогическое образование и наука. 2009. № 11.
3. *Дмитриев, Л. Б.* Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 2000. – 675с.
4. *Добровольская, Н. Н.* Вокально-хоровые упражнения в детском хоре. — М., 1987. – 47 с.
5. *Добровольская, Н. Н.* Вокальные упражнения в хоре подростков. — М., 1959. – 112 с.

6. *Егоров, А. А.* Теория и практика работы с хором. – Л., 1951. – с. 99
7. *Осеннева, М. С. Самарина, В.А.* Хоровой класс и практическая работа с хором: Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 192 с.
8. *Соколов, В. С.* Работа с хором. – М.: Издательство «Музыка», 1967. – 228 с.
9. *Степчкова, Л.А.* Распевания Сборник вокальных упражнений для хора. – М.: Данилов ставропигиальный мужской монастырь Русской Православной Церкви, 2018. – 32 с.
10. *Федонюк, В.* Детский голос. Задачи и методы работы с ним. – СПб.б.6 Союз художников, 2003. – 60 с.
11. *Чесноков, П.Г.* Хор и управление им. – М.: Издательство «Музгиз», 1961. – 240 с.
12. *Якиманская, И.С.* Личностно-ориентированное обучение в современной школе / Якиманская И. С. - М.: Изд. фирма "Сентябрь", 1996. 95 с.

***Судорова Дарья Сергеевна,***  
студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель, к.п.н., доцент Антонова М.А.

## **ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ РАБОТЫ С ДЕТЬМИ-АУТИСТАМИ**

*Статья посвящена актуальной на сегодняшний день проблеме аутизма как отклонения в нормальном развитии ребенка, которая представляет собой одну из самых сложных и загадочных проблем современности. Рассматриваются теоретические и практические*

*особенности работы с детьми-аутистами для улучшения речевых, поведенческих и психологических проблем, с которыми сталкиваются многие педагоги. Особое внимание уделяется практическим упражнениям и действиям в работе на музыкально-вокальных уроках с особенными детьми.*

**Ключевые слова:** аутизм, музыкальное развитие, пение, речевые трудности.

Всем известно, что музыка обладает магической силой, которая способна исцелять. Терапия музыкой, для поддержания в тоне необходимых состояний, помогает людям с давних времен. Основные компоненты немедикаментозного лечения – ритмика и звук. В.М. Бахтерев доказал, что музыка позволяет регулировать процессы возбуждения и даже может их регулировать.

Музыка – это особая творческая среда, позволяющая детям осваивать новое и развивать свои способности. Реакция на музыку всегда эмоциональна для любого человека, особенно для ребенка. В этой статье мы коснемся такой непростой темы, как влияние музыкальных занятий на детей с аутизмом и аутичным спектром.

Аутизм – это вид одного из психозов с особенными симптомами. Они могут проявляться у разных детей на различных уровнях развития. Существует множество научных работ, посвященных особенной восприимчивости детей с аутизмом к музыке.

Музыкальная терапия для таких детей уже давно практикуется в мире и дает положительные результаты. Вокальные занятия могут стимулировать речь и компенсировать дефицит общения, а также снизить характерную для детей с аутизмом тревожность. Безусловно, к таким детям нужен особый подход и индивидуально-подобранная структура занятий, а также готовность к незапланированной реакции ребенка. При этом нельзя забывать, что у детей с аутизмом уровень эмпатии значительно завышен, что позволяем им услышать то, что большинство из нас не слышит.

Почти все дети получают бессознательное удовольствие от прослушивания музыки. Они с большим интересом занимаются игровыми, музыкальными и творческими упражнениями, нежели другими видами деятельности. Даже обычное прослушивание музыки положительно влияет на развитие ребенка. Музыка помогает развивать различные функции детского организма, в том числе улучшая связи нейронов в головном мозге.

Каждый ребенок встречается с музыкой. У него складывается особое мнение о различных мелодиях и звуках.

У детей с аутизмом существуют свои сильные стороны. У кого-то хороший музыкальный слух, чувство ритма, хорошая память. Многие хотят общаться и двигаться. Необходимо поддерживать ребенка в его лучших качествах и развивать их.

Прежде чем приступить к музыкальным занятиям, необходимо провести объективную диагностику ряда когнитивных и коммуникативных качеств. Для начала выяснить уровень развития речи, время концентрации на одном предмете. Далее понять уровень музыкального слуха, чувство ритма и вокальные навыки у ребенка. Педагогу необходимо обратить внимание на дыхание, артикуляцию и интонацию ребенка в пении.

После обязательного тестирования нужен особый подход в музыкальном обучении ребенка, ведь каждый случай индивидуален и требует огромного количества концентрации со стороны педагога.

В обучении особенного ребенка очень важно создать безопасную обстановку, где он будет чувствовать себя открыто и действовать активно, не боясь окружающей среды, ведь многие дети прячутся за молчанием и не раскрываются в незнакомых условиях.

Важно с ребенком наладить контакт, не испугать его. Дети с аутизмом по-разному реагируют на физическое вторжение в их личное пространство. Следует очень аккуратно подходить к этому вопросу, ведь для некоторых детей игры с тактильными элементами очень важны и нужны в психологическом развитии.

Неотъемлемая часть музыкальных занятий детей с нарушениями – работа с голосом. Все дети любят петь или напевать любимые

мелодии. Во время пения они глубже воспринимают музыку и могут активно выражать свои чувства и эмоции, связанные с ней. В книге Алвин Дж. Уорик Э. «Музыкальная терапия для детей с аутизмом» авторы пишут: «В мире же музыки ребенок с аутизмом может чувствовать себя в безопасности и временами действовать так, как любой обычный ребенок» [1, с.46].

Пение помогает развивать чувство ритма, память, музыкальный слух, а также помогает правильному развитию речи. При помощи воображения во время пения и прослушивания музыки ребенок обогащает свой внутренний мир. Пение способствует развитию и укреплению легких и всего голосового аппарата. По мнению врачей, пение является лучшей формой дыхательной гимнастики.

Музыка помогает ребенку легче преодолевать речевые трудности. Воспроизведение различных звуков, напевание и мычание способствует этому. Начинать занятие с ребенком лучше всего с прослушивания знакомых ему песен. Необходимо обратить внимание, какие звуки издает ребенок, и какие ассоциации возникают у него при прослушивании данных произведений.

У детей с аутизмом часто голос негибкий и однообразный. С этим необходимо работать с помощью правильного дыхания, удерживания долгих звуков. В этом помогут упражнения с переходом от низких звуков на высокие.

Например, упражнение «Коровка и лошадка»: ребенку необходимо изобразить звук, который издает корова «Муу», начиная с низкой ноты и тянуть звук «У» вверх. В этот момент педагогу важно показывать ребенку движение вверх к потолку. Далее, когда ребенок остановился на самой доступной ему высокой ноте изобразить звук лошадки «Иго-го». Взяв новое дыхание необходимо тянуть звук «И» сверху вниз и, таким образом, в конце остановиться на слоге «Го-го». Рукой в этот момент необходимо показать движение вниз, к полу.

Это упражнение нравится всем детям своим необычным звучанием. Так они учатся держать долгий звук, понимать, куда идет звук, вверх или вниз.

Одним из методов, который может помочь ребенку с аутизмом понять вокальный процесс, является метод параллельного пения и рисования линий, графически передающих движения звуков. Ребенок видит линию, она ассоциируется у него со звуком, который он поет – линия останавливается, тянется, прерывается, то есть является полностью метрическим представлением вокального звука, который воспроизводит ребенок.

В процессе музыкальных занятий особое внимание должно уделяться игровой деятельности. Абсолютно все дети очень любят играть и с большим интересом реагируют на игру. Игровая деятельность лишь тогда приносит хороший результат, когда соответствует психолого-физиологическим возможностям и способностям ребенка. Музыкально-ритмические игры положительно сказываются на состоянии детей с аутизмом, они развивают слуховое восприятие, координацию, моторику, ориентацию в пространстве, коммуникативные навыки.

Цели и задачи каждого урока с детьми, больными аутизмом, решаются исключительно в процессе игры. На занятиях можно использовать такие игры, как: «Зайчики и лисички», «Мишка в гости пришел», «Солнышко и дождик», «Птичка», «Собачка», «Гуляем и пляшем», «Маршируем дружно» на музыку М. Раухвергера.

Зачастую реакция аутичных детей на звуковые раздражители бывает непредсказуемой. Они могут вызывать у ребенка как тревогу или страх перед окружающим миром, ввести в состояние растерянности и смятения. В то же время в мире музыки дети с аутизмом чувствуют себя более спокойно, уверенно, могут заниматься различной деятельностью так, как здоровые дети.

Таким образом, музыкальная терапия должна быть направлена на переключение между внутренним и внешним миром ребенка с аутизмом, коррекцию детской импульсивности, возбудимости и эмоциональной рассеянности. Продолжительная музыкальная терапия ведет к позитивным изменениям в общем состоянии и поведении особенного ребенка: уменьшает повышенную возбудимость, увеличивает объем внимания, развивает его



осознанное управление и контроль сознания, дает импульсы к творческому самовыражению.

### *Литература:*

1. *Алвин, Дж.* Музыкальная терапия для детей с аутизмом / Дж. Алвин, Э. Уорик. – М.: Теревинф, 2004. – 205 с.

2. *Антонова, М.А.* Музыкально-танцевальное искусство как средство формирования эстетической культуры школьников / М.А. Антонова, И.В. Жмаева // Инновации и традиции в сфере культуры, искусства и образования. – М.: Перо, 2018. – С. 10-15.

3. *Антонова, М.А.* Педагогические условия подготовки учителей музыки в классе основного музыкального инструмента: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / М.А. Антонова. – М., 2008. – 24 с.

4. *Антонова, М.А.* К вопросу обновления содержания исполнительской подготовки педагога-музыканта / М.А. Антонова, И.А. Белоконь // Традиции и инновации в сфере художественного образования и культуры. – М.: МПГУ, 2020. – С. 152-156.

5. *Антонова, М.А.* Проблема освоения современной хоровой музыки в условиях педагогического образования / М.А. Антонова, С. Нин // Образовательный форсайт. – 2019. – № 1. – С. 26-31.

6. *Артемова, Е.Г.* Инновации в современном музыкальном образовании в контексте мировых тенденций / Е. Г. Артемова, Е.А. Бодина, О.В. Балабан // Мир науки, культуры, образования. – №6 (79) – 2019. – С. 90-93.

7. *Бехтерев, В.М.* Вопросы, связанные с лечебным и гигиеническим значением музыки / В. М. Бехтерев // Обозрение психиатрии, неврологии и экспериментальной психологии. – 1996. – № 1-3. – С. 105-124.

8. *Битова, А.Л.* Специальные занятия музыкой, ориентированные на стимуляцию экспрессивной речи у детей с тяжелыми нарушениями речевого развития / А.Л. Битова, Ю.В. Липес // Особый ребенок: исследования и опыт помощи. Вып. 4. – М., 2001. – С. 41-49.

9. *Левина, И.Д., Афанасьев В.В.* Особенности развития детей старшего дошкольного возраста с ограниченными возможностями здоровья // Искусство и образование: методология, теория, практика. 2019. Т. 2. № 1-2. С. 84-93.

10. *Никольская, О.С.* Аутичный ребенок: пути помощи / О.С. Никольская, Е.Р. Баенская, М.М. Либлинг. – М.: Теревинф, 1997. – 341 с.

11. *Петрушин, В.И.* Музыкальная психотерапия / В.И. Петрушин. – М.: ВЛАДОС, 2000. – 176 с.

***Филимонова Юлия Владимировна,***  
студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
***Шахурин Дарья Денисовна,***  
студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель д.п.н., профессор Артёмова Е.Г.

## **ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОРСКАЯ МУЗЫКА КАК ОТРАЖЕНИЕ ДВУХ ТИПОВ МЫШЛЕНИЯ**

*Авторы статьи анализируют два типа музыкального мышления, продуцирующие устное и письменное музыкальное творчество, которые часто понимаются как противоположные друг другу. Выявляется и рассматривается принципиальное, для многих неочевидное различие между этими двумя типами мышления, а также механизмы их взаимодействия. Устанавливается близкое родство музыкальной культуры и лингвистики. Статья может быть интересна этномузыкологам, руководителям фольклорных коллективов, композиторам.*

*Ключевые слова: музыкальный фольклор, лингвистика, теория и история культуры.*

Нередко в разговоре о музыкальном фольклоре можно встретить противопоставление таких понятий как «народное» и «профессиональное», «самобытное» и «композиторское». Однако эти сравнения зачастую не совсем корректны и по сути своей не образуют чёткие оппозиционные пары. Поэтому возникают такие определения, как, например, «народный профессионал», «самодеятельный композитор», «народный композитор».

На самом деле, если погрузиться в истоки этих расхождений, можно выявить единственную верную пару противопоставлений, которая в действительности определяет взаимодействие всех остальных оппозиций. И пара это – «устное – письменное», или, другими словами, «нефиксируемое – фиксируемое».

Такое утверждение роднит музыкальную культуру и лингвистику, в которой уже давно укоренилось представление о разительном и фундаментальном расхождении между устным и письменным языком. Как мы знаем, устность является образующей основой фольклора. Она, как правило, противопоставляется письменной культуре в целом и авторской музыке в частности. Эти два типа культуры отражают два существенно отличающиеся друг от друга типа музыкального мышления.

«Фиксируемый» тип в значительной мере сформирован с участием самих механизмов письменности (для подавляющего большинства современных музыкальных культур – европейского стандарта нотирования). Его язык обладает более или менее устойчивыми по своему значению знаками и кодами, организация которых подчиняется линейной синтагматической<sup>1</sup> логике. «Устный» язык, язык фольклора, тяготеет к контекстной изменчивости смыслов, к цикличности времени и принципиально нелинейной организации.

Что же лежит в основе этих типов мышления?

---

<sup>1</sup> Из лингвистического энциклопедического словаря: «Синтагматика – отношения, возникающие между последовательно расположенными единицами языка при их непосредственном сочетании друг с другом в реальном потоке речи или в тексте».

Ответ может показаться весьма прозаичным – человеческая память и её ограниченные резервы, пределы которой довольно быстро достигаются при использовании линейной логики построения текстов. Мы знаем, что письмо возникло как вспомогательное средство при избыточных требованиях к человеческой памяти. Однако фиксация устной традиции в виде линейно-организованного текста не может в полной мере передать внутренние механизмы функционирования фольклора. Доказательством его разного восприятия может послужить пример нотной фиксации одного и того же сложного народного напева, который никогда не будет одинаковым у двух нотировщиков. Такие нотации могут служить только для ознакомления с мелодической линией. Прочтение нот, их озвучивание, в лучшем случае даст лишь частичное совпадение с первоисточником.

Нередко фольклористы в условиях экспедиции проводят такой эксперимент: записанную от народного исполнителя песню исполняют на инструменте или пропевают по нотам самому информанту, а тот её просто не опознаёт.

Однако эти оппозиционные отношения не так просты. Реальное соотношение письменного и устного музыкальных языков значительно сложнее. В рамках обеих традиций существуют как свои композиторы, так и свой «фольклор».

Посмотрев на общий срез музыкальной культуры, сделанный Э. Алексеевым в его книге «Фольклор в контексте современной культуры»<sup>2</sup>, можно выделить четыре основных типа музыкальной деятельности:

1. Массовое народное творчество – устная традиция, фольклор в общепринятом его понимании;

2. Народные музыканты-профессионалы, «выходцы» из первого типа, обладающие ярким самобытным талантом и мастерством, которые выделяют их из общей массы поющих;

3. Профессиональная композиторская музыка письменной традиции;

---

<sup>2</sup> Э. Е. Алексеев (1, стр. 83)

4. Музыканты-любители – в своём творчестве опирающиеся на традиции письменной культуры.

Перечисленные типы музыкальной деятельности не обязательно должны существовать одновременно, но обычно в том или ином соотношении они присутствуют в культуре.

Если посмотреть на вышеназванные четыре типа музыкальной деятельности не одномоментно, а в развитии, можно обнаружить, что они постоянно перемещаются и взаимодействуют между собой. Многие исходные музыкальные интонемы зарождаются в первом названном типе – массовом фольклоре, где полностью оформляются, «обтачиваются», формируя местную традицию. На этой плодотворной основе возникают народные мастера, чья фантазия и выдающийся музыкальный талант позволяет им добавлять в традицию особенные индивидуальные приёмы и формировать узнаваемый «авторский» стиль. Он чаще всего и привлекает образованных академических музыкантов, которые в свою очередь письменно фиксируют наиболее яркие образцы музыкального фольклора, используя их затем в своём творчестве. Здесь так же стоит сказать, что такое внимание большинства композиторов к творчеству именно народных мастеров, а не традиции в целом и сформировал взгляд на фольклор, не в полной мере отражающий действительность народной музыкальной культуры.

Музыкальные интонемы могут возникать в любом из перечисленных типов музыкального действия, однако в последний, четвёртый тип музыкантов-любителей обычно попадают в преобразованном виде от профессиональных музыкантов. К четвертому типу можно отнести все виды самодеятельности – раньше, в XVIII–XX веках они представляли бытовую городскую культуру, через которую музыкальные идеи вновь возвращались в деревню в устную форму, замыкая, таким образом, систему.

В современном мире такую модель оборота интоном (назовём её круговой) встретишь нечасто. Сейчас она стала более хаотичной, простой и сложной одновременно в силу развития коммуникативных средств и доступности накопленной в больших объёмах информации.

А в дополнение, письменное композиторское искусство, благодаря своей распространённости, оказывает влияние на все остальные слои музыкальной культуры. Также свой огромный вклад в размывание культурных границ вносит глобализация.

Таким образом, можно сказать, что в музыкальной культуре сложилась ситуация двуязычия, обусловленная принципиально разными типами мышления. Однако наблюдаемое взаимодействие и взаимовлияние этих двух типов позволяет сделать такой вывод, что «несмотря на кажущуюся невозможность перевода [одного типа мышления в другой], перевод такой постоянно осуществляется и даёт положительные результаты».

### *Литература:*

1. *Алексеев, Э. Е.* Фольклор в контексте современной культуры. – М.: «Советский композитор», 1988. – 238 с.

2. *Антонова, М. А., Белоконь, И. А.* К вопросу обновления содержания исполнительской подготовки педагога-музыканта / М. А. Антонова, И. А. Белоконь // Традиции и инновации в сфере художественного образования и культуры // материалы межвузовской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых учёных (с международным участием). – М.: МПГУ, 2020. – С. 152-156.

3. *Лотман, Ю. М.* Феномен культуры / А. Мальц // Учёные записки Тартуского государственного университета. Выпуск 463. Семиотика культуры. Записки по знаковым системам X. – Тарту: Тартуский государственный университет, 1972. – 146 с. – С. 3 – 18.

4. *Потапов, Д.А., Ильичева, И.В.* К вопросу о соотношении способностей и творческих задатков личности // Искусство и образование: методология, теория, практика. 2019. Т. 2. № 3-4. С. 55-64.

5. *Пуртова, Т. В.* Сохранение нематериального культурного наследия народов России как приоритет культурной политики Российской Федерации / Т. В. Пуртова // IV Всероссийский конгресс фольклористов. Том второй. – М, 2020. – 415 с. – С. 124 – 131.

6. Школяр, Л.В., Алексеева, Л.Р., Бодина, Е.А., Живов, В.Л. Музыкальное образование. Учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. – М.: Русское слово, 2014. - 528 с.

7. Galchenko N.A., Shatskaya I.I., Makarova E.V., Kulesh E.V., Nizamutdinova S.M. Student hood spiritual needs in self-isolation period: features and ways to meet them // EurAsian Journal of BioSciences. 2020. Т. 14. № 1. С. 2229-2234.

**Форотовская Дарья Олеговна,**

студентка магистратуры департамента музыкального искусства

института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Научный руководитель, д.п.н., профессор Кабкова Е.П.

## **ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА У СТАРШИХ ПОДРОСТКОВ В УСЛОВИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

*В данной статье охарактеризованы особенности развития и потребности старших школьников, которые обязательно надо учитывать в процессе занятий эстрадным вокалом. Рассматривается такое психологическое качество, как эго-идентичность, приоритетный характер учебно-профессиональной деятельности, а также физиологические особенности данного возраста, имеющие важное значение для обучения вокалу. Основное внимание сосредоточено на современной методике Complete Vocal Technique (CVT) (Кэтрин Садолин), учитывающей все физиологические изменения, происходящие в вокальном аппарате учеников данного возраста.*

*Ключевые слова: эстрадно-джазовый вокал, вокальные студии, методики вокального воспитания, психологические и физиологические особенности старшего школьного возраста, современные методики вокального воспитания, настройка голоса, вокальные режимы.*

Одним из самых популярных и востребованных направлений культуры является эстрадно-джазовое исполнительство. В настоящее время существует множество отечественных и зарубежных методик преподавания эстрадно-джазового вокала. Перед педагогом всегда стоит вопрос – какой методикой пользоваться в своей практике, ведь для каждого возрастного периода характерны свои психологические и физиологические особенности.

Занятия эстрадно-джазовым вокалом проводятся, в основном, в студиях и кружках вокала в системе дополнительного образования. Именно здесь детям и молодежи предоставляется возможность заниматься любимым делом в формате индивидуальных занятий с педагогом-профессионалом. Уровень профессионализма педагога-вокалиста зависит от того, насколько он владеет методиками развития вокального голоса (традиционными и современными), понимает возрастную специфику учеников, разбирается в современных направлениях вокального искусства.

Рассмотрим особенности развития и потребности старших школьников, так как именно эта возрастная группа является самой многочисленной среди желающих заниматься эстрадно-джазовым вокалом.

Психологические особенности данного возраста рассмотрены такими авторами, как Л.И. Божович, Л.С. Выготский, Ж. Пиаже, А.А. Реан, Д.И. Фельдштейн, Д.Б. Эльконин, Э. Эриксон и др. Все исследования данного направления психологии опираются, прежде всего, на периодизацию психического развития.

Так, Э. Эриксон отмечает, что в возрасте от 11 до 20 лет, определяемом им как подростничество и юность, характерным качеством растущего человека становится эго-идентичность –



«субъективное чувство непрерывной самотождественности», вид «созидательной полярности самовосприятия и восприятия человека другими» [8]. Другими словами, данное качество можно характеризовать как осознание собственной уникальности, поиск себя, как этап формирования мировоззрения.

В соответствии с периодизацией Л.С. Выготского и Д.Б. Эльконина старший школьный возраст наступает в 14-17 лет. Приоритетной является учебно-профессиональная деятельность. Именно в это время подростки начинают осознанно выбирать для себя дальнейший путь развития, профессию. Поэтому их интересы концентрируются именно в данной области [7].

Н.И. Козлов подчеркивает, что важнейшим качеством является именно целостность развивающейся личности, «чувство-ощущение «Я развиваюсь, но я – тот же самый» [5].

Каждая периодизация в отдельности может быть недостаточно актуальной в наше время, так как с каждым поколением приоритеты подростков меняются. Но, по мнению всех авторов, наиболее значимыми в этот период развития остаются вопросы самоопределения и формирования мировоззрения. Задача педагога в этот период – помочь подростку выбрать нужное направление с опорой на наиболее желательный для него вид деятельности.

Для занятий вокалом особенно важными являются физиологические особенности учеников. В старшем школьном возрасте голосовой аппарат уже полностью сформирован, но возможны и случаи поздней мутации голоса. Мутация голоса наступает в результате изменений в голосовом аппарате и во всем организме подростка под влиянием эндокринной перестройки в период полового созревания. Время, в течение которого происходит переход детского голосообразования во взрослое, называется мутационным периодом. У мальчиков 13-15 лет голосовой аппарат растет быстро и неравномерно, у девочек гортань развивается медленнее. Возможны колебания мутационного периода в зависимости от сроков наступления половой зрелости.

Самый острый период мутации голоса происходит в возрасте 12-14 лет. В это время может начать смещаться голосовой диапазон и появиться напряжение в голосе, которого не было ранее.

Эволюция голоса в подростковый период, его связь с ростом всего организма, общее состояние голосового аппарата подробно описывает в своей книге «Сольное пение: секреты вокального мастерства» Н. Б. Гонтаренко.

Не стоит начинать учиться петь в это время впервые. Нужно уделять особое внимание подбору репертуара и методики обучения. Методика должна учитывать физиологические особенности.

Одной из интересных современных методик, основанных на физиологии, является Complete Vocal Technique (CVT). Ее создатель Кэтрин Садолин – датская оперная певица, педагог и исследователь анатомии голоса. В Копенгагене создан институт ее имени, где изучают вокальную анатомию. В 2007 году она начала сотрудничать с консультантом – хирургом-отоларингологом Джулианом Мак Глашаном из больницы Ноттингемского университета. В феврале 2007 года было опубликовано их первое совместное исследование слуха, в котором логопеды должны были определить, какие голосовые режимы использовались при прослушивании образцов песен. После этого они проводили исследования, которые показали физиологические изменения гортани в различных условиях, в результате чего им удалось зафиксировать несколько вокальных режимов [6].

Метод CVT хорошо систематизирован. Базируясь на анатомических исследованиях голосового аппарата, он позволяет использовать голос только «здоровым» способом. А сам процесс пения делает максимально комфортным. CVT выделяет 3 базовых принципа пения для сохранения здоровья голоса:

- 1) поддержка и опора звука («суппорт»);
- 2) использование необходимого тванга (аналог высокой певческой форманты) в вокале;
- 3) полностью расслабленная нижняя челюсть и не натянутые губы.

В CVT существует 4 вокальных режима:

- Нейтральный (Neutral),
- Сдержанный (Curbing),
- Перегруженный (Overdrive),
- Крайне перегруженный (Edge/бэлтинг).

Эти режимы позволяют изменить характеристики голоса, расширить диапазон, поменять окраску звучания. CVT объясняет, как произносить гласные во время пения – все описано и изучено до мелочей. И очень полезно, потому что гласные, например, дают правильную «настройку» голоса в процессе пения.

Методика CVT постоянно дополняется новыми данными, которые возникают благодаря исследованиям Кэтрин Садолин и ее сотрудников в специально созданном институте. И это правильно, ведь мир тоже не стоит на месте, меняется музыка, создаются новые направления, - а значит, становится недостаточно тех знаний и исследований, которые были популярны раньше. Новые стили музыки требуют нового стиля пения, с другой подачей и манерой [2].

### *Литература:*

1. *Божович, Л. И.* Проблемы формирования личности / Л. И. Божович / под ред. Д. И. Фельдштейна. – М.: Изд-во Ин-т практ. психологии; Воронеж: МОДЭК, 1997. – 349 с.

2. Введение в 4 вокальных режима [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cvtresearch.com>.

3. *Выготский, Л. С.* Психология развития человека / Л. С. Выготский. – М.: Изд-во Смысл; Изд-во Эксмо, 2005. – 1136 с.

4. *Гонтаренко, Н. Б.* Сольное пение: секреты вокального мастерства / Н. Б. Гонтаренко. – Ростов н/Д: Феникс, 2008. – 192 с.

5. *Грибкова, О.В., Уколова, Л.И.* Профессиональная образовательная среда педагога-музыканта в условиях дистанционного обучения // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2020. № 3. С. 1.

6. *Козлов, Н. И.* Эго-идентичность / Н. И. Козлов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.psychologos.ru>.

7. Полный вокальный институт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://en.wikipedia.org> .

8. Склярова, Т. В. Возрастная педагогика и психология: учеб. пособие для студентов пед. вузов / Т. В. Склярова, О. Л. Янушкявичене. – М.: Покров, 2004. – 143 с.

9. Эриксон, Э. Идентичность: юность и кризис / Э. Эриксон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://readli.net..>

***Цай Шуин (КНР),***

студентка департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

***Сун Минфэн (КНР),***

студент департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

***Юй Чанлинь (КНР),***

студент департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Научный руководитель – д.п.н., профессор Уколова Л.И.

## **ФАКТОР КОМПЛЕКСНОЙ РАБОТЫ КАК ВАЖНЕЙШИЙ МОМЕНТ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ**

*В данной статье рассматривается работа в студиях и центрах Детского Творчества по музыкально-эстетическому развитию детей, которая происходит в комплексе. Комплексная работа включает в себя групповые занятия по хору, сольфеджио, хореографии и актерскому мастерству. В процессе групповых занятий дети развиваются в разных направлениях.*

*Ключевые слова:* детские центры по развитию творчества детей, музыкальный слух, театрализация, хоровой коллектив, сольфеджио, хореография, музыкальное воспитание, музыкальная среда, музыкальное искусство.

Музыкально-эстетическое воспитание представляет собой процесс реализации воспитательной функции музыки в целях формирования гармонически развитого человека, ее активной эстетической позиции, развития эстетического отношения к искусству и к жизни в целом.

В Студиях и Центрах Детского Творчества музыкально-эстетическое развитие происходит в комплексе. Комплексная работа включает в себя групповые занятия по хору, сольфеджио, хореографии и актерскому мастерству. В процессе групповых занятий дети развиваются в разных направлениях.

*Хореография* — искусство, особенно любимое детьми. Ежегодно тысячи детей, любителей танца приходят в хореографические коллективы, танцевальные ансамбли, студии.

*Сольфеджио.* Задача сольфеджио – формирование организованного музыкального слуха как обученного восприятия. Цель – планомерно-регулирующее воздействие на слух учащихся системой определенных приемов и методов, воспитание комплекса навыков и умений в слуховом восприятии и интонировании.

Музыкальный слух как многогранная, комплексная способность, включающая мелодический, гармонический, полифонический, ритмический, тембровый, архитектурный слух. Музыкальный слух в единстве эмоционального и интеллектуального начал. Важность развития на занятиях сольфеджио относительного (собственно интонационного) слуха, создающего условия для выявления слухом различного рода звуковысотных связей в закономерно организованном музыкальном тексте. Абсолютный слух как природная способность к узнаванию и воспроизведению отдельных музыкальных высот. Важность особой организации занятий с обладателями абсолютного слуха, стимулирование их к

обнаружению музыкальных связей в воспринимаемом материале, преимущественное выполнение ими заданий по памяти. Это самые основные задачи урока сольфеджио. На занятиях с детьми среднего школьного возраста, особенно если это первый год обучения педагог понемногу, с помощью игровых приемов вводит детей в большой мир музыки.

*Хор.* Ведущим занятием в студии детского творчества является вокально-хоровое музицирование.

*Театрализация* – это новый подход к проведению хоровых занятий. Многие произведения оживают и воспринимаются по-новому, если в них использована хоровая театрализация. Дети с удовольствием вживаются в роли своих героев-участников произведения, и с удовольствием начинают разучивать, даже если что-то не получается. Хоровая театрализация – это свежий подход в исполнение хоровых миниатюр, так как с течением времени становится не очень интересно смотреть на хор с «каменными» лицами. Гораздо интереснее, когда на сцену выходят общительные дети с улыбкой на лице. Они располагают к себе менее подготовленную публику к хоровому исполнению, а также приобретают огромный исполнительский и сценический опыт, так как это очень развивает эмоциональность, что иногда вызывает трудности при работе. Из педагогического опыта можно отметить, что при использовании каких-то определенных движений при разучивании отдельных мест произведений (ходы вверх или вниз на неудобный интервал) при показе этого скачка рукой или каким-то характерным движением ребенок начинает петь чисто.

Многие дети начинают занятия хором, по наставлению родителей и иногда начинают терять интерес, если педагог не использует игровых моментов на занятиях, особенно с самыми младшими. Особой популярностью пользуется костюмированная театрализация, маленький ребенок с удовольствием готовит костюм, своего героя у него появляется цель, в результате которой он достигает, прекрасно исполнив свою роль на концерте или конкурсе.

Хоровая театрализация, тот вид деятельности, который благотворно влияет на ребенка, развивает его не только вокальные данные, также сценические и привлекает большее количество детей для постижения русской хоровой культуры.

Теоретический анализ материалов по теме нашей статьи, позволяет утверждать, что гармонично развитого человека старались воспитать еще в Древней Греции. Тем самым мы проследили развитие музыкального воспитания с периода древности и до наших дней. А также музыкальное воспитание является неотъемлемым компонентом эстетического воспитания, ведь воспитанный человек должен быть развит и музыкально, и эстетически. Музыкальное и эстетическое воспитание два важных фактора в воспитании разносторонне развитых детей. Но при этом необходимо учитывать индивидуальный подход в воспитании эстетических качеств детей среднего школьного возраста. Эстетическое воспитание рассматривается с точки зрения педагогического и психологического подходов, что нужно учитывать на занятиях с детьми. Так как каждого ребенка начинают воспитывать в семье по-разному, то, несмотря на то, что занятия групповые педагог должен видеть особенности каждого ребенка. Так каждый ребенок по-своему адаптируется в группе людей и станет полноценно развитым человеком.

Для полноценного и разностороннего воспитания детей необходим комплекс занятий, которые развивают маленького человека в разных направлениях. Например, такие занятия как актерское мастерство и хореография раскрепощают детей морально и физически. С помощью этих занятий проходят внутренние зажимы и комплексы. Благодаря занятиям по сольфеджио у учащихся развиваются музыкальный ритм, музыкальная память, чувство ритма. И тогда во взрослом возрасте ребенок научится выбирать качественную музыку из всего современного многообразия «великих музыкантов». На хоровых занятиях ребенок использует все навыки, которые получил на других уроках. Пение в хоре совершенствует развитие слуха, так ребята учатся уметь слышать не только себя, но и

соседние партии. Яркое, эмоциональное исполнение, тоже важно в процессе исполнения произведений в коллективе. Использование хоровой театрализации при инсценировании текста песен. Такой прием трактовки текста автора произведения развивает воображение учащихся и способствует еще большему раскрепощению во время исполнения, так как мышление детей занято тем или другим движением, а время на волнение не остается.

Итак, главной целью комплексного подхода становится воспитание эстетически развитого ребенка или как было ранее упомянуто в будущем гармоничного человека. Мы постараемся убедиться на практике, что с помощью комплексного подхода можно воспитать эстетически развитого учащегося.

### *Литература:*

1. *Афанасьев, В.В., Куницына, С.М., Альбов А.П.* Художественно - эстетическое воспитание в сельских школах России: особенности и факторы влияния // Bulletin of the international centre of art and education. – 2018. – № 2. – С. 8.

2. *Бакланов, К.В., Бакланова, Н.К., Потапов, Д.А.* Творчество и мастерство в деятельности педагога дополнительного образования // Искусство и образование. 2020. № 5 (127). С. 226-235.

3. *Баранов, А.Б.* Развитие артистизма у детей в детских хореографических коллективах // Дополнительное образование, Москва. 2003. - №11., 234с.

4. *Грибкова, О.В., Уколова, Л.И.* Профессиональная образовательная среда педагога-музыканта в условиях дистанционного обучения // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2020. № 3. С. 1.

5. *Кабалевский, Д.Б.* Прекрасное побуждает доброе. Эстетическое воспитание - статьи, доклады, выступления – Москва. Педагогика. 1973., 134с.

6. *Левина, И.Д., Афанасьев, В.В.* Особенности развития детей старшего дошкольного возраста с ограниченными возможностями



здоровья // Искусство и образование: методология, теория, практика. 2019. Т. 2. № 1-2. С. 84-93.

7. *Осеннева М.С., Самарин В.А.* Хоровой класс и практическая работа с хором – учебное пособие – Москва Академия. 2003.

8. *Потапов, Д.А., Афанасьева, И.В.* Развитие креативности личности в системе непрерывного образования // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2020. № 1. С. 7.

9. *Руковицын, М.М.* «Эстетическое воспитание детей» - Москва Знание – 2002., 254с.

10. *Смородинова, М.В.* Методы и средства воспитания личности. Учебно-методическое пособие. – М., 2020., 156с.

11. *Уколова, Л.И.* Влияние культурно-образовательной среды на процесс воспитания растущего человека./Л.И. Уколова// Мир науки, культуры, образования. 2013. №6. С.274-276.

12. *Уколова, Л.И.* Музыкальное образование как фактор духовно-нравственного воспитания в русле укрепления культуры нации./Л.И. Уколова//Образование и наука в современных условиях. 2015. №4 (5). С. 135-138.

**Цао Цзытун (КНР),**

студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

**Чэнь Тун (КНР),**

студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Научный руководитель, к.п.н., доцент Антонова М.А

## **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕЖПРЕДМЕТНОГО ПОДХОДА НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО В ДМШ**

*Статья посвящена актуальной проблеме педагогики искусства – проблеме использования межпредметного подхода в содержании инструментального обучения в ДМШ. Определена значимость данного подхода, который способствует развитию личности ребенка и формированию его творческого мышления, расширению кругозора и представлений о мире в целом. Авторы предлагают реализацию педагогических условий эффективного развития учащихся на основе взаимодействия видов искусства.*

**Ключевые слова:** музыкальное образование, межпредметный подход, фортепианное обучение, виды искусства, ДМШ.

Задачу всестороннего и всеохватывающего воспитания личности юного музыканта может решить только такой образовательный процесс, в котором интегрированы различные дисциплины и виды искусства. На современном этапе системность знаний это одно из ведущих направлений в совершенствовании художественного, и в частности музыкального, образования.

Межпредметный подход - обучение, на основе которого предполагает развитие и формирование человека гармоничного и конкурентоспособного, не является новым. Проблема межпредметных связей в процессе обучения многократно

поднималась в научном сообществе и среди практиков образования. Он изучен, проанализирован и обоснован достаточно подробно многими 8 выдающимися учеными и педагогами: Я.А. Коменским, Д. Локком, И.Г. Песталоцци, К.Д. Ушинским и многими другими.

Однако изучению межпредметного подхода применительно к практике ДМШ посвящено мало исследовательских работ,

Хотя каждый педагог на своих занятиях занимается не только непосредственным обучением ребенка музыкальной игре, техническим навыкам и т.д., но и ставит перед собой задачи расширить кругозор ребенка, таким образом, прибегая к различным примерам из художественной литературы, живописи и т.д. Очень часто учащийся среднестатистической детской музыкальной школы получает знания и представления о музыке посредством изучения дифференцированных учебных дисциплин, основными из которых, как правило, являются специальность, сольфеджио, музыкальная литература. Поэтому, к сожалению, полученные знания остаются в его сознании разрозненными сведениями. Ученик может хорошо успевать в теоретических дисциплинах, однако это, как правило, не является гарантией того, что он может эти знания использовать на практике, а также применительно к собственному исполнению музыкального произведения. В итоге страдает общий уровень исполнения, культуры и качество обучения в музыкальной школе в целом.

Для большего понимания и наиболее осмысленного исполнения музыки знаний одной только нотной грамоты и технической развитости недостаточно. Потребность преодолеть эту трудность приводит педагогов по специальности к поиску и использованию межпредметных связей. Они рассматриваются в данном случае как средство обучения, которое помогает создать у школьника целостное представление об окружающем мире. При этом целесообразно уделить внимание применению межпредметного подхода на уроках в старших классах ДМШ, так как именно на этом этапе зачастую возникают проблемы, связанные со сложностью и количеством учебного материала, а также с психологическими особенностями, а

дети данной возрастной группы (как правило, в среднем 11-16 лет) уже имеют достаточный кругозор и багаж знаний, чтобы выстраивать ассоциативные связи музыки с другими предметными областями и видами искусства.

Определение понятия «межпредметный подход» (также известны понятия «междисциплинарный», «комплексный», «трансдисциплинарный») универсально для большинства областей знаний, он включает в себя размытие границ между традиционными учебными предметами и обучение в рамках более общих тем или направлений, а не учебных дисциплин. Применительно к музыкальному образованию указанный подход заключается в использовании уникальных взаимосвязей различных областей знаний и видов искусств, в том числе ассоциаций.

Обращение к межпредметным связям на занятиях в детских музыкальных школах значительно способствует развитию системного мышления, умению видеть музыкальное произведение в единстве его многосторонних связей и отношений с другими видами искусства: живописью, театром, литературой, кино.

Таким образом, у межпредметного подхода можно выделить несколько основных задач:

1. Расширение кругозора.
2. Развитие воображения и творческого мышления.
3. Более осмысленное и стилизованное исполнение произведения (в идеале).

Межпредметный подход объединяет знания разных наук для раскрытия того или иного вопроса, а использование интеграции различных видов искусства способствует расширению кругозора учащихся, формированию широкого комплекса музыкально-эстетических знаний, а также более глубокому восприятию самой музыки. Среди всего многообразия межпредметных связей, которые могут быть найдены и использованы педагогом дополнительного образования, целесообразно выделить несколько групп дисциплин и видов искусства, интеграция с которыми может обеспечить более качественное обучение:

1. Цикл музыкально-теоретических дисциплин: сольфеджио, музыкальная литература и в некоторых случаях композиция и импровизация.

2. Другие виды искусства (литература, живопись, архитектура и др.).

3. Межпредметный подход: музыкальные теоретические дисциплины и фортепиано.

Для достижения результатов, для воспитания творческой и разносторонне развитой личности, для развития воображения ребенка педагог должен использовать в учебном процессе все возможные и доступные средства воздействия, которыми располагает мировое искусство. Именно для этого нужны афоризмы, сравнения, ассоциации, примеры из литературы, живописи, архитектуры и поэзии.

Межпредметный подход в преподавании специального фортепиано в старших классах детских музыкальных школ призван изменить существующую предметно дифференцированную структуру образовательного процесса, когда дисциплины теоретического цикла (сольфеджио и музыкальная литература) преподаются вне связи с исполнительскими задачами ребенка и в разные сроки. А инструментальная подготовка проводится без соответствующей культурологической базы: нет понятия о времени, эпохах, стилях, и т.д.

Обучение ребенка в детской музыкальной школе сложный процесс, включающий в себя практические дисциплины (специальность, ансамбль, хор) и теоретические (сольфеджио, музыкальная литература). Все они имеют одну основу – музыку, и поэтому должны быть взаимосвязаны. С другой стороны, важную роль играет взаимосвязь музыки с другими видами искусства: литературой, живописью, архитектурой и др. Педагог, ставящий перед собой цели формирования художественного вкуса ученика и любви к музыке, воспитания моральных качеств юного музыканта, а также умения работать, не может игнорировать и не использовать в своей практике межпредметный подход.

В современной педагогической практике в процессе работы над программой (будь то полифонические произведения или пьесы) часто преобладает довольно узкая направленность на то, чтобы хорошо исполнить произведение на экзамене или концерте. При этом проблеме общекультурного и эстетического развития и воспитания музыканта либо уделяется слишком мало времени, либо не уделяется вовсе. Например, почти всегда педагоги, поясняя, что такое барокко или романтизм, ограничиваются узкоспециализированными штампами, которые не дают детям представления об эпохе и ее стилевых особенностях. И тем более в большинстве случаев не выстраиваются ассоциативные связи с другими видами искусства для лучшего понимания и более стилистически соответствующей интерпретации произведения. Кроме того, если основной задачей педагога-музыканта считать не выпуск виртуоза, а воспитание всесторонне развитой культурной личности, то межпредметные связи играют в этом одну из главных ролей.

Большинство учеников старших классов ДМШ это дети в возрасте 11-15 лет, соответственно в общеобразовательной школе они являются учениками 4-8 классов. Практика показывает, что многие из учащихся еще не имеют достаточного количества знаний по истории и литературе, не говоря о живописи и архитектуре, о которых в школе могут и не рассказывать, а значит, получение необходимых базовых знаний должно обеспечить художественное образование, а данном случае преподавание фортепиано.

Очень часто педагоги по фортепиано при разборе музыкального произведения с учащимся опускают информацию, которая касается композитора: годы жизни, страна, эпоха и т.д. Помимо очевидной связи с музыкальной литературой присутствует крайне необходимая связь с элементарными знаниями, которая, как правило, не учитывается: ребенку говорят, что И.С. Бах жил в 17 веке, но он еще не ориентируется во временных рамках, не понимает, насколько давно это было. Поэтому педагог по специальности всегда должен уделять внимание тому, чтобы просветить ученика, добиться понимания, а в идеале вызвать интерес и побудить к самостоятельной

работе и поискам. Наиболее полное раскрытие творческих идей композиторов, осмысление стилистики и художественного языка в учебной исполнительской практике возможно при условии обращения к: концептуальному подходу к изучению музыкального произведения, когда сочинение рассматривается в контексте исторических и культурных явлений эпохи; синкретическому подходу, позволяющему осуществить межпредметные связи, привлекая в педагогический процесс различные ассоциации с другими видами искусства, формируя тем самым у учащихся целостное представление о базовых мировоззренческих и художественно-эстетических установках той или иной эпохи.

### *Литература:*

1. *Алиев, Ю.Б.* Настольная книга школьного учителя-музыканта. – М.: Владос, 2000. – 334 с.

2. *Антонова, М.А.* Музыкально-танцевальное искусство как средство формирования эстетической культуры школьников / М.А. Антонова, И.В. Жмаева // Инновации и традиции в сфере культуры, искусства и образования. – М.: Перо, 2018. – С. 10-15.

3. *Антонова, М.А.* Педагогические условия подготовки учителей музыки в классе основного музыкального инструмента: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / М.А. Антонова. – М., 2008. – 24 с.

4. *Антонова, М.А.* К вопросу обновления содержания исполнительской подготовки педагога-музыканта / М.А. Антонова, И.А. Белоконь // Традиции и инновации в сфере художественного образования и культуры. – М.: МПГУ, 2020. – С. 152-156.

5. *Антонова, М.А.* Проблема освоения современной хоровой музыки в условиях педагогического образования / М.А. Антонова, С. Нин // Образовательный форсайт. – 2019. – № 1. – С. 26-31.

6. *Артемова, Е. Г.* Интерактивное проектирование в подготовке педагога-музыканта / Е. Г. Артемова, М.А. Антонова, И.А. Белоконь // Среднее профессиональное образование. - №1. – 2020. – С. 19–21.

7. *Афанасьев, В.В., Афанасьева, И.В., Куницына, С.М.* Конвергентный подход как стратегический ресурс и

методологическая основа образовательной политики московского региона // Проблемы современного педагогического образования. 2018. № 58-2. С. 24–27.

8. *Ахлебнина, Т.В.* Межпредметная интеграция и ее роль в повышении качества знаний и развитии школьников / Т.В. Ахлебнина, А.К. Ахлебнин, Т.И. Шамова // Наука и школа. – 1998. – № 5. – С. 22-27.

9. *Грибкова, О.В., Афанасьев, В.В., Уколова, Л.И. и др.* Инновационные проекты в системе модернизации музыкально-педагогического образования (модернизация музыкально-педагогического образования) // Свидетельство о регистрации базы данных RU 2015620659, 21.04.2015. Заявка № 2015620153 от 03.03.2015.

10. *Зверев, И.Д.* Межпредметные связи в современной школе / И.Д. Зверев, В.Н. Максимова. – М.: Педагогика, 1981. – 160 с.

11. *Кулагин, П.Г.* Межпредметные связи в обучении / П.Г. Кулагин. – М.: Просвещение, 1981. – 96 с.

12. *Юдина, В.И.* Музыка в системе межпредметных связей начальной школы / В. И. Юдина // Начальная школа. – 2013. – № 8. – С.105-108.



**Цзинь Ин (КНР),**  
студентка департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

**Ван Шаоцзе (КНР),**  
студент департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

**Гун Чэн (КНР),**  
студент департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Научный руководитель, д.п.н., профессор Уколова Л.И.

## **ПСИХОЛОГО-ВОЗРАСТНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ШКОЛЬНИКОВ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА**

*В данной статье рассматривается младший школьный возраст. Если у ребенка слабая нервная система, то возможны проблемы с заторможенностью и медлительностью, а если у ребенка склонность к утомляемости, то это может выражаться в чрезмерной суетливости. Помимо этого, ученые советуют выявить мотивацию ребенка и его потребности по мере развития индивидуальности школьника.*

**Ключевые слова:** младший школьный возраст, временной этап работы, нестабильность нервной системы, контроль за своим поведением, этапы работы, метод, достижение результата, мотивация, скорость реакции, индивидуальность.

Жизнедеятельность младшего ученика кардинально отличается от той, что была у него в дошкольном возрасте, появляются совершенно новые требования, отличные от привычной «игровой деятельности». Возникают новые требования к концентрации и включенности в учебную деятельность. Младший школьный возраст начинается в 6 и заканчивается в 11 лет. Ребенок еще по-

прежнему отчасти обладает манерами поведения и характером дошкольника: он также энергичен, чрезмерно подвижен, импульсивен, иногда неспособен сконцентрироваться, помимо этого, его личностный портрет ярко идентифицирует наличие типологических свойств. Тем не менее, учебный процесс построен таким образом, что требует от школьника совершенно других качеств, а именно структурированного внешнего поведения, так как только так возможно усвоить полученные знания. В связи с этим, подготовленность ребенка к школе, будет означать не только изменение многочисленных социальных аспектов, таких как: нормирование социальных отношений, прививание ответственности за свои действия, воспитание дисциплины, развитие умственной и психико-социологической деятельности, но также изменения коснутся и психического состояния ребенка: его умения адаптироваться к различным социологическим ситуациям, новые цели и ценности, амбиция к познанию нового и т. д.

Важно также обращать внимание на то, что физические кондиции ребенка в этом возрасте еще не достигли своего апогея, и это также отражается на процессе его развития. Например, ребенку физически тяжело сидеть долгое время на одном месте, так как у него еще не окончательно сформировался скелет. В связи с этим, в учебном процессе необходимо учитывать данный фактор.

Мы можем рассмотреть современные социологические исследования (И.В. Тихомирова, И.А. Левочкина, Е.П. Гусева) в области специфики работы нервной системы младших школьников, и отметить, что развитие ребенка имеет следующий вид: в раннем возрасте у ребенка наблюдается некоторая слабость и нестабильность нервной системы, а по мере его взросления наблюдается ее укрепление и увеличение стабильности. Из этого следует вывод, что дети, не достигшие возраста 9-10 лет в меньшей степени способны переносить нервные нагрузки, неустойчивы по отношению к различным социальным напряжениям, являются чрезмерно эмоциональными и с большими трудностями способны оперативно переключаться с одной задачи на другую, а также неустойчивы по

отношению к решению задач, связанных с нехваткой, дефицитом времени. В зависимости от типа нервной системы, дети могут в разной степени проявлять скорость своей реакции и мышления. Если у ребенка слабая нервная система, то возможны проблемы с заторможенностью и медлительностью, а если у ребенка склонность к утомляемости, то это может выражаться в чрезмерной суетливости. Помимо этого необходимо также выявить мотивацию ребенка и его потребности по мере развития индивидуальности школьника. Школьник не всегда в состоянии грамотно и «взросло» оценить жизненную ситуацию, в частности обучения в школе, с точки зрения необходимости выполнения той или иной задачи, не понимает, зачем ему нужно хорошо учиться и проявлять интерес к учебе. В дальнейшем ребенок может отстать от программы и окончательно перестать интересоваться учебным процессом. Здесь встает вопрос о мотивации ребенка, необходимого для увлечения малыша образованием и учебой. Существуют два основных мотиватора:

- необходимо дать понять ребенку, что обучение это процесс, ведущий к его взрослению; ребенок должен ориентироваться на своих родителей и старших товарищей

- привлечение к учебе, которое связано с внешними принадлежностями, то есть: новые школьные принадлежности, новая форма, портфель, учебники и т.д.

Как считает Л.С. Выготский, «центральным психологическим новообразованием младшего школьника является «обобщение переживания» или «интеллектуализация аффекта». Это означает, что ребенок в таком возрасте будет вести себя исходя из определенных установок и требований, будет проявлять свою самостоятельность. Личностные и индивидуальные качества ребенка еще не окончательно сформированы, и пока они проявляются, в виде раскрепощенности, открытости по отношению к взрослым, высокой степенью исполнительности.

Помимо всего вышперечисленного, у ребенка, возраста младшего школьного возраста, появляются ряд других перемен, таких как проявление воображения, появление способностей созидать

и моделировать, ребенок становится способным контролировать свое поведение, быть исполнительным по отношению к приказам взрослых, выполнять работу в соответствии с требованиями и правилами, начинает контролировать свою силу воли применительно к тяжелым и трудным задачам.

Школьник начальных классов кардинально отличается от ребенка, который еще недавно всецело зависел от домашнего быта и условий детского сада. До поступления в школу, для ребенка главной и почти единственной деятельностью является игровая, однако, в дальнейшем, малыш приспосабливается к учебному процессу, и, тем самым, привыкает к изменениям и преобразованиям в его психике.

### *Литература:*

1. *Афанасьев, И.В., Левина, И.Д.* Психолого-педагогическое сопровождение как средство и условие позитивной социализации различных категорий обучающихся // Искусство и образование. 2020. № 5 (127). С. 166–175.

2. *Бурменская, Г.В.* Хрестоматия по детской психологии от младенца до подростка педагогики (начало XX века) – М.: Московский психолого-социальный институт, 2008. – 656 с.

3. *Грибкова, О.В., Афанасьев, В.В., Уколова, Л.И., Аликина, Е.В.* Инновационные проекты в системе модернизации музыкально-педагогического образования (модернизация муз-пед. образования). Свидетельство о регистрации базы данных RU 2015620659, 21.04.2015.

4. *Левина, И.Д., Афанасьев, В.В.* Особенности развития детей старшего дошкольного возраста с ограниченными возможностями здоровья // Искусство и образование: методология, теория, практика. 2019. Т. 2. № 1-2. С. 84-93.

5. *Уколова, Л.И.* Воспитание духовной культуры растущего человека. // Педагогика искусства. 2006. № 1. С. 27-30.

6. *Уколова, Л.И.* Педагогически организованная музыкальная среда как средство становления духовной культуры растущего человека. Диссертация на соискание ученой степени доктора

педагогических наук по специальности 13.00.08 – теория и методика профессионального образования, Москва, 2008.

7. Уколова, Л.И. Формирование духовной культуры молодого поколения. // Искусство и образование. 2008. № 2. С. 62-67.

8. Oparina N.A., Nedelnitsyna U.V., Levina I.D., Maltseva O.V. Folk dance as a means of formation and creative education of primary school children personality // PalArch's Journal of Archaeology of Egypt/ Egyptology. 2020. Т. 17. № 6. С. 731-742.

**Чэнь Тун (КНР),**

студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

**Цао Цзытун (КНР),**

студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Научный руководитель, к.п.н., доцент Антонова М.А.

## **СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К СОЗДАНИЮ ИДЕАЛЬНОЙ МОДЕЛИ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ**

*Статья посвящена проблеме изучения теоретических положений психологии педагогической деятельности и характеристик учителя музыки как субъекта, личности и индивидуальности. Рассмотрены современные подходы к созданию обобщенной идеальной модели учителя музыки в общеобразовательной школе. Определены музыкальные и общепедагогические знания, умения и навыки, как основные структурные компоненты предложенной модели учителя музыки.*

*Ключевые слова: учитель музыки, социальная роль учителя, личность, индивидуальность, педагогическая деятельность, идеальная модель учителя.*

Профессия учителя относится к сложным видам деятельности в системе «человек – человек», то есть к таким, где, кроме субъектно-объектных, имеются субъектно-субъектные отношения. Компонентами педагогической деятельности, как и любого труда, являются: объект труда (ученик, студент), средства труда (знание, слово, виды учебной деятельности), результат труда (человек с определенным мировоззрением, построенным на научных знаниях и нормах общечеловеческой морали).

В современной литературе существует несколько вариантов строения и содержания структурных компонентов идеальной модели учителя. Но они в основном охватывают совокупность тех или иных черт личности или перечень знаний, умений и навыков, которые имеют общее отношение к педагогической деятельности. Что касается качественной характеристики учителя определенной специальности, в частности, учителя музыки, то официально предложенных вариантов моделей указанного содержания найти в литературе не удалось. Эта проблема, как свидетельствует практика, решается каждым учебным заведением самостоятельно. Подобные характеристики, как правило, составляются формально, без научного обоснования их структурного строения и содержания. Кроме того, они в большей или меньшей степени носят обобщенный характер. Понятно, что без научно обоснованной характеристики конкретно определенного специалиста, его идеальной модели как образца, ориентира и эталона, становится невозможным выполнение ведущих задач, которые стоят перед учебными заведениями и прежде всего – подготовки специалистов высокой квалификации.

Современный учитель музыки осуществляет музыкальное образование и эстетическое воспитание учащихся в соответствии с программой, реализуемой в общеобразовательной средней школе. Он способствует формированию у учащихся интереса и любви к музыке,

воспитывает в них общую эстетическую, художественную и музыкальную культуру. Для выполнения указанных задач учитель музыки использует эффективные формы, методы, средства учебно-воспитательного процесса, выбирает лучшие образцы вокально-хоровой и инструментальной народной и классической музыки. Во внеурочное время учитель музыки готовит и проводит концерты, конкурсы, принимает участие в организации праздников и развлечений, проводит музыкально-образовательную деятельность, руководит художественными коллективами учащихся, консультирует учителей, родителей по вопросам эстетического и музыкального воспитания детей, повышает собственную музыкальную культуру. С целью качественного осуществления учебно-воспитательного процесса, его диагностирования, прогнозирования, моделирования и планирования, учитель музыки, как и каждый специалист системы образования, проводит научно-исследовательскую работу. Методами личного убеждения и примера учитель музыки утверждает уважение к принципам общечеловеческой морали, культурно-национальных и мировых духовных исторических ценностей; соблюдением педагогической этики, уважать достоинство ученика; постоянно повышая профессиональный уровень, педагогическое, исполнительское мастерство и общую культуру.

В педагогической деятельности, как «искусстве воспитания» (по К.Д. Ушинскому), указанные качества учителя как субъекта, личности и индивидуальности являются определяющими.

Рассмотрим основные три социальные роли учителя музыки – как личности, как индивидуальности, как субъекта педагогической деятельности.

Учитель музыки как личность и индивидуальность включает следующие компоненты:

- определенность, полнота и целостность мировоззрения;
- высокая духовная культура;
- активная жизненная позиция;
- самостоятельность и ответственность в социальном поведении;

– устойчивый интерес к педагогической деятельности и постоянное стремление к совершенствованию собственных профессиональных качеств;

– уважительное отношение к ученикам;

– творческий подход к учебно-воспитательному процессу;

Учитель музыки как субъект педагогической деятельности включает:

– общепедагогические сенсорные и интеллектуальные способности;

– ориентацию в определении индивидуальных и типологических особенностей развития психики учащихся, их потенциальных возможностей, межличностных отношений в классе с целью диагностирования, прогнозирования, моделирования, планирования организации и осуществления учебно-воспитательного процесса, научно-исследовательской деятельности, общения;

– ориентацию в новой теоретической и методической информации относительно ее актуальности, оригинальности, научной обоснованности, эффективности, гуманности по отношению к ученикам с целью активного применения в практической педагогической деятельности;

– ориентацию в новых, проблемных и нестандартных ситуациях, которые возникают в ходе учебно-воспитательного процесса и межличностных отношениях;

– предсказание промежуточных и конечных результатов при усвоении и выполнении учениками практических задач учебной дисциплины.

Музыкальные знания учителя музыки проявляются в осознании социальных функций музыки, а также усвоении: теоретических основ языка музыки, ее видов, форм и жанров, средств выразительности; ведущих этапов развития отечественной и мировой музыки; основ музыковедения, аранжировки и оркестровки; физиологических и психологических основ музыкальной деятельности; методики организации и руководства художественными коллективами; основ



режиссуры и постановки музыкальных мероприятий; методики культурно-просветительной работы.

Среди музыкальных умений и навыков учителя музыки выделим владение мастерством: восприятия музыкальных произведений; исполнительской деятельности (дирижирование, вокал, игра на музыкальном инструменте); чтения незнакомого нотного текста с листа; чтения хоровых и оркестровых партитур; аранжировки и оркестровки музыкальных произведений; использования аппаратуры и оборудования, необходимых для проведения учебно-воспитательной и культурно-образовательной работы; режиссуры и постановки праздничных, музыкально-образовательных и развлекательных мероприятий в школе.

Общепедагогические знания, умения и навыки учителя музыки включают в себя:

- осознание и усвоение ведущих идей, концепций, закономерностей развития государственной системы образования;

- усвоение фундаментальных психолого-педагогических теорий, дидактических принципов, содержания, форм и методов обучения и воспитания;

- усвоение теоретических основ и методов научно-исследовательской работы;

- усвоение основ жизненной психологии и народной педагогики;

- владение мастерством организаторской деятельности в управлении коллективом и учебно-воспитательным процессом, общения с учениками и взрослыми, обучения и воспитания, лекторской деятельности и мастерством научно-исследовательской работы.

Таким образом, если считать идеальную модель учителя, необходимую для сопоставления ее с реальностью, на которую, собственно, ориентируются государственный заказ и, в соответствии с ним, учебные заведения, то в ней должны максимально полно воспроизводиться специфические профессиональные требования, которые выдвигает определенная

деятельность, и которые характеризуют готовность к ее осуществлению. Кроме того, она должна быть удобной для практического использования, то есть иметь четкие критерии и структуру. Эти задачи в значительной степени могут быть решены при условии, если квалификационная характеристика готовности к выполнению функциональных обязанностей учителя будет рассматриваться в контексте ведущих признаков человека, которые по своей сути определяют ее как единое целое и проявляются в повседневной деятельности и поведении, то есть как субъекта, личности и индивидуальности.

### *Литература:*

1. *Алиев, Ю.Б.* Настольная книга школьного учителя-музыканта. – М.: Владос, 2000. – 334 с.

2. *Антонова, М.А.* Музыкально-танцевальное искусство как средство формирования эстетической культуры школьников / М.А. Антонова, И.В. Жмаева // Инновации и традиции в сфере культуры, искусства и образования. – М.: Перо, 2018. – С. 10-15.

3. *Антонова, М.А.* Педагогические условия подготовки учителей музыки в классе основного музыкального инструмента: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / М.А. Антонова. – М., 2008. – 24 с.

4. *Антонова, М.А.* К вопросу обновления содержания исполнительской подготовки педагога-музыканта / М.А. Антонова, И.А. Белоконь // Традиции и инновации в сфере художественного образования и культуры. – М.: МПГУ, 2020. – С. 152-156.

5. *Антонова, М.А.* Проблема освоения современной хоровой музыки в условиях педагогического образования / М.А. Антонова, С. Нин // Образовательный форсайт. – 2019. – № 1. – С. 26-31.

6. *Артемова, Е.Г.* Инновации в современном музыкальном образовании в контексте мировых тенденций / Е. Г. Артемова, Е.А. Бодина, О.В. Балабан // Мир науки, культуры, образования. - №6 (79) – 2019. – С. 90-93.

7. *Афанасьев, В.В., Афанасьев, И.В., Куницына, С.М.* Конвергентный подход как стратегический ресурс и

методологическая основа образовательной политики московского региона // Проблемы современного педагогического образования. 2018. № 58-2. С. 24–27.

8. *Афанасьев, В.В., Куницына, С.М., Лебедев, В.В., Расташанская, Т.В.* Формирование нового облика системы дополнительного профессионального образования // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Педагогика и психология. 2016. № 1 (35). С. 8-19.

9. *Геворкян, Е.Н., Мухаметзянова, Г.В.* Модернизация качества высшего образования в России (стратегии, опыт, принятие решений). – М., 2005.

10. *Геворкян, Е.Н.* Рынок образовательных ресурсов: аспекты модернизации. Монография. - Воронеж, 2006.

11. *Голубцова, М.В.* Учитель музыки: профессионализм, педагогическое мастерство, компетентность / М.В. Голубцова // Молодой ученый. - №5.3 (109.3). – 2016. – С. 10-11.

12. *Грибкова, О.В., Уколова, Л.И.* Профессиональная образовательная среда педагога-музыканта в условиях дистанционного обучения // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2020. № 3. С. 1.

13. *Макаева, Э.Р.* Профессиональный и личностный рост учителя музыки как цель и результат опытно-экспериментальной работы педагога / Э.Р. Макаева // Актуальные задачи педагогики. – Чита: Молодой ученый, 2014. – С. 221-224.

14. *Goloshumova, G.S., Gribkova, O.V.* Specific features of life orientations among students and their interrelation with professional formation // REVISTA PRAXIS EDUCACIONAL. 2019. Т. 15. № 34. С. 673-682.

**Шергин Александр Валерьевич,**  
студент магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель канд. иск., доцент Георгиевская О.В.

## **ЗАРОЖДЕНИЕ ПРИНЦИПОВ ГИТАРНОЙ ПЕДАГОГИКИ В XVI-XVIII ВЕКАХ**

*Статья содержит краткое описание истории гитары и периода развития инструмента в XVI-XVIII веках. Рассмотрены труды Луиса Нарваэза, Алонсо Мударры, Гаспара Санза и других авторов, являющиеся базисом гитарного исполнительства и современной гитарной школы. Творчество этих музыкантов повлияло на весь путь становления гитары как инструмента и нашло отражение в музыке композиторов самых разных направлений.*

**Ключевые слова:** история гитары, барочная гитара, Г. Санз, Р. де Визе, Л. Нарваэз, виуэла, гитара в XVI веке, гитарная педагогика.

С XVI и до середины XIX века гитара активно развивалась и прошла большой путь формирования своего облика, конструкции и концепции камерного аккомпанирующего и солирующего инструмента. Он должен был быть простым в освоении, недорогим в производстве, и, следовательно, доступным широким слоям населения.

Точкой отсчета зарождения гитары как инструмента можно считать XVI век. На тот момент ещё не была разработана её общепринятая конструкция, не существовало гитарного репертуара и его композиторов, играли в то время на её предшественнице – «виуэле де мано». Она была схожа формой с современной гитарой, но меньше по размеру, струны не одинарные, а хоровые – сдвоенные, подставка не имела нижнего порожка, а лады на грифе жильные, и навязывались исполнителем для каждой тональности индивидуально,

струны делались из жил животных. Звук инструмента был тихий, бедный по тембру, поэтому виуэла чаще всего использовалась как аккомпанемент голосу.

Постепенно появлялись исполнители высокого уровня, заинтересованные в развитии гитарного искусства. Следует упомянуть имена таких виуэлистов, как Луис де Наврваэс, Луис де Милан, Энрике де Вальдеррабано, Диего Писадор, Алонсо Мударра. Благодаря им виуэла стала широко распространяться в Европе и видоизменяться, появился репертуар, начал складываться стиль игры и письма, исполнительская техника. Основной целью усовершенствования конструкции гитары вплоть до XIX века было избавление от хоров струн и переход на одинарные струны, увеличение объема корпуса для увеличения громкости инструмента, поиски более удобного крепления струн и их настройки.

Параллельно с гитарой развивались струнно-щипковые инструменты теорба и лютня, конструктивно отличающиеся от гитары и поэтому имеющие свою специфику и исполнительскую школу, отличную от гитарной. В связи с этим принципы начального обучения на гитаре-виуэле, лютне и теорбе различаются, и рассматривать методы освоения этих инструментов необходимо отдельно.

Для гитары с XVI по XVIII века было напечатано много литературы, но мы остановимся лишь на самых значимых трудах. Они оказали влияние на все гитарное искусство, подготовили методы и репертуар, которые не потеряли актуальности и сегодня.

Первой книгой в истории, которая была издана для начинающих гитаристов, является книга Луиса Милана «El Maestro» – «Учитель», вышедшая в Испании в 1536 году. Она состоит из двух частей: первая для виуэлы соло, а вторая для виуэлы и голоса, вся музыка записана линейно-цифровой табулатурой. В инструментальной части 50 произведений: 40 фантазий, 6 паван и 4 тиенто, которые были расположены по возрастанию сложности исполнения. По мере разучивания произведений музыкант осваивал и совершенствовал различные виды техники: исполнение гомофонной музыки,

полифонии, игру пассажей и орнаментики. Вторая часть книги состояла из 22 произведений разных жанров для виуэлы и голоса, что логично дополняло инструментальную, так как помогало освоить принципы аккомпанемента и ансамблевой игры.

Вслед за Луисом Миланом свои сборники сочинений издают Луис де Нарваез и Алонсо Мударра. Их книги также написаны линейно-цифровой табулатурой и содержат пьесы различных жанров того времени: фантазии, вариации, паваны, гальярды, произведения для голоса и виуэлы.

Луис де Нарваез выпустил шеститомное собрание сочинений. Первые два тома содержат 14 полифонических фантазий. Третий том состоит из переложений произведений других авторов: Жоскина де Преза, Николаса Гомберта и Жана Ришафорта. В 4, 5 и 6 томах представлена авторская музыка различных жанров, как для инструмента соло, так и для голоса с аккомпанементом. Важнейшими пьесами являются 6 «diferencias» – 6 вариаций, представляющие самый ранний образец этой формы. Музыка Нарваеза повлияла на формирование исполнительской гитарной техники, композиторский стиль будущих поколений, значительно расширила и обогатила средства музыкальной выразительности инструмента.

Алонсо Мударра в 1546 году издал «Tres libros de musica en cifras para vihuela» - «Три книги музыки в цифрах для виуэлы». Они содержат первые произведения для четырех-хоровой гитары, нового инструмента того времени. Также инновационным было указание темпов для произведений.

В XVII веке значимыми работами по обучению игре на гитаре были труды Франческо Корбетты и Гаспара Санза – самых влиятельных исполнителей-композиторов Италии и Испании. В это время происходит стилистическое разделение на игру «разгеадо» и «пунтеадо». «Разгеадо» – игра ударом по всем струнам, чаще всего данным приемом исполнялись подвижные танцы и аккомпанемент солисту; «пунтеадо» – мелодическая игра, где совмещался бас и аккомпанемент с мелодией.

Франческо Корбетта – один из самых влиятельных итальянских композиторов своего времени. Он выпустил в 1674 году книгу «La Guitarre Royale» - «Королевская гитара» – вершину творчества композитора, которая состоит из 14 сюит, различных французских и итальянских танцев. Она написана для пяти-хоровой гитары, в ней сочетаются оба стиля исполнения – разгеадо и пунтеадо. А также указана важная информация по исполнению генерал-баса на гитаре.

Гаспар Санз написал трёхтомное пособие – «Instrucción de música sobre la guitarra española» – «Инструкции для музицирования на испанской гитаре». Первая книга вышла в 1674 г., вторая в 1675 г., а третья в 1697г. Полное название первой книги очень длинное – «Instrucción de Música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza, con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos y dances de rasgueado y punteado, al estilo español, italiano, francés, y inglés, con un breve tratado para acompañar con perfección sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa y organo, resumido en doze reglas y exemplos los más principales de contrapunto y composición...». В названии автор указывает, что первая книга содержит методы освоения начальных навыков, приёмов «разгеадо» и «пунтеадо», с использованием испанских, итальянских, французских и английских танцев. Также Санз даёт список правил по композиции и контрапункту с примерами. Он акцентирует внимание читателя на том, что только после освоения первой книги исполнитель будет считаться «опытным», и дальнейшие инструкции по музицированию будут содержаться во второй и третьей книгах. Нововведением Санза стало использование в табулатурах своих произведений буквенных обозначений аккордов и аккордовых прогрессий.

Упоминания также заслуживают и другие исполнители-композиторы, оказавшие влияние на развитие гитары, несмотря на то, что они играли и сочиняли музыку для родственных гитаре инструментов – теорбе и лютне: Робер де Визе, Леопольд Вайс, Джиованни Баттиста Граната, Джиованни Паоло Фоскарини. Эти композиторы оставили огромный пласт репертуара, отражающего

стиль и жанровые особенности своего времени и представляющего ценность для изучения музыкальными историками и теоретиками.

Музыкальное искусство не стоит на месте, появляются новые жанры и стили, а с ними новые звуки и способы их воспроизведения. За последние сто лет были изобретены новые инструменты, которые имеют свои характерные особенности звучания и конструкции – электрогитара и электроакустическая гитара. Классическая гитара также претерпевала изменения конструкции и формы, появились новые технологии изготовления инструмента с использованием нетрадиционных материалов, разрабатываются новые виды синтетических струн.

К XXI веку сформировались отдельные школы игры на классической, фламенко, акустической и электрогитаре, внутри которых есть ответвления по стилям и жанрам. Главным отличием их друг от друга является природа звука, характерная для того или иного направления музыки, и звукоизвлечение – способ получения требуемого звука на инструменте. Поэтому сегодня сложность в обучении игре на гитаре во многом заключается в том, чтобы подобрать конкретному человеку из всего доступного многообразия видов гитар, гитарных школ, методов и репертуара те, которые смогут привить у него любовь к инструменту и желание заниматься музыкой. Схожие цели стояли перед педагогами, находящимися у истоков гитарного исполнительства. Поэтому каждому гитаристу-педагогу будет полезно углубиться в историю гитары и ознакомиться с данными фундаментальными трудами.

### *Литература:*

1. *Георгиевская, О.В.* Некоторые размышления о пианистической работе над звуком / Георгиевская О.В. // Музыкальная культура и образование: теория, история, практика. - 2015. - С. 132-136.

2. *Георгиевская, О.В.* О некоторых особенностях клавирной музыки И.С. Баха (к проблеме исполнительского анализа фактуры) / О.В. Георгиевская // Вестник Кемеровского государственного



университета культуры и искусств. – Кемерово: 2018. - № 42. - С. 209-213.

3. *Георгиевская, О.В.* О некоторых особенностях фортепианной транскрипции / Георгиевская О.В. // Инновационные процессы в музыкальном образовании XXI века. - 2014. - С. 38-43.

4. *Грибкова, О.В., Афанасьев, В.В., Уколова, Л.И. и др.* Инновационные проекты в системе модернизации музыкально-педагогического образования (модернизация музыкально-педагогического образования) // Свидетельство о регистрации базы данных RU 2015620659, 21.04.2015. Заявка № 2015620153 от 03.03.2015.

5. *Каминик, В.А.* Искусство игры на гитаре. Ренессанс и барокко / В.А. Каминик. – С.-Пб, 2008. – 124 с.

6. *Низамутдинова, С.М.* Концептуальные основы метода сотворчества в музыкальной педагогике // Казанская наука. 2016. № 1. С. 104-106.

7. *Abrines, L.G.* Gaspar Sanz : Instrucción de musica sobre la Guitarra Española, Institución Fernando el Catolico / L. G. Abrines. – Zaragoza, 1966

8. *Galchenko, N.A., Nizamutdinova S.M.* Student hood spiritual needs in self-isolation period: features and ways to meet them // EurAsian Journal of BioSciences. 2020. Т. 14. № 1. С. 2229-2234.

9. *Milan, L.* El maestro / L. Milan. – Unión Musical Española, 1974

10. *Wade, G.* A Concise History of the Classic Guitar / G. Wade. – Pacific : Mel Bay, 2001

**Шергин Александр Валерьевич,**  
студент магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель канд. иск., доцент Георгиевская О.В.

## **НЕКОТОРЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ГИТАРЕ**

*В статье рассматриваются основные учебные пособия для гитары педагогов XIX века Д. Агуадо, Ф. Сора и М. Каркасси. Их педагогическая, исполнительская и композиторская деятельность оказала фундаментальное влияние на формирование классической гитарной школы. Рассмотрению предлагаются изданные авторами книги – учебные пособия, в которых излагаются способы формирования начальных навыков: посадки, постановки рук, звукоизвлечения, технических приёмов, методические рекомендации по освоению инструмента и предлагаемый авторами инструктивный и музыкальный репертуар.*

**Ключевые слова:** классическая гитара, методология обучения игре на гитаре, гитара в XIX веке, история гитары, Д. Агуадо, Ф. Сор, М. Каркасси, гитаристы-педагоги.

В первой половине XIX века гитара переживала необычайное развитие и рост популярности, она вышла на большую сцену наравне с другими академическими инструментами. Это является заслугой таких великих исполнителей и композиторов, как Фердинандо Карулли, Фернандо Сор, Мауро Джулиани, Маттео Каркасси, Дионисио Агуадо, Луиджи Леньяни, Антону Диабелли, Наполеону Косту, Каспару Мерцу. Они оказали фундаментальное влияние на формирование гитарной школы исполнительства, заложили принципы техники игры на инструменте, создали классический гитарный репертуар, который является вершиной и образцом композиторского мастерства, основали методологию обучения игре

на гитаре, которая актуальна во многом и сегодня. Для понимания специфики и особенностей гитары как инструмента и методов её освоения необходимо изучить, что стоит у истоков этих процессов.

В начале XIX века гитара продолжала переход из «барочной» гитары XVIII века в инструмент, близкий современному – «классическую» гитару, которая стала крупнее барочной гитары, с шестью одиночными струнами, колковой механикой, современным строем. Конструкционные особенности усовершенствованных инструментов и усложнение исполняемой музыки требовали адаптации технических навыков: положения инструмента в руках музыканта, положения рук и звукоизвлечения. А популяризация инструмента и широкое его распространение требовало понятных каждому методических рекомендаций и пособий с разработанным техническим и концертным репертуаром для каждого этапа обучения.

Над этой проблемой работали многие педагоги-композиторы того времени. Одними из самых значимых методических работ первой половины XIX века были книги М. Каркасси, Д. Агуадо и Ф.Сора. Поэтому каждому современному педагогу необходимо ознакомиться с их трудами. А так как важнейшим этапом обучения является начальный, то рассмотрены работы этих авторов будут с точки зрения представлений об основных начальных навыках.

**Маттео Каркасси «Méthode complète pour la guitare, Op.59» («Полный метод игры на гитаре»)**. Книга издана в Париже в 1835 году и состоит из вступления, где описываются основные начальные навыки и даются музыкальные обозначения, и практической части.

Посадка предлагается с тремя положениями гитары: с использованием подставки под левую ногу «пропорциональной высоте стула», с левой ногой на колене правой – женский вариант посадки, игра стоя с гитарой на ремне.

Постановка левой руки. Большой палец выступает сверху над накладкой грифа и иногда используется, чтобы глушить шестую струну, остальные пальцы находятся в растянутой хроматической позиции – каждый над своим ладом.

Техника правой руки: по высоким струнам играют безымянный, средний и указательный пальцы, большой палец отвечает за басовые струны. Пассажи и мелодические линии играют чередованием указательного и среднего пальцев, безымянный палец используется для игры арпеджио, четырехзвучных аккордов, редко в пассажах, однако, Каркасси рекомендует развивать оба способа чередования пальцев указательный – средний и средний – безымянный.

Звукоизвлечение рекомендуется производить подушечкой пальца, избегать прикосновения ногтей и использовать их только в исключительных случаях.

Настройка инструмента рекомендуется с помощью унисона соседних струн и октав. Обозначения пальцев в левой руке цифрами, а в правой – точками и крестиком или плюсом для большого пальца.

После теоретической – вводной – части автором предоставляется музыкальный и технический репертуар. Он построен по принципу последовательного изучения тональностей: даётся гамма с аппликатурой, далее упражнения на разные виды техники и несколько простых пьес, использующих изученные технические приёмы и написанные в изучаемой тональности. Таким образом, Каркасси органично объединяет изучение музыкальной теории и игру технических упражнений с разучиванием и исполнением музыки в различных жанрах.

**Дионисио Агуадо «the Nuevo Método para Guitarra» («Новый метод для гитары\ игры на гитаре»).** Книга впервые издана в Мадриде в 1843 году. Она разделена на две части: теоретическую, содержащую одну главу с «советами», и практическую, в которой тщательно описываются все аспекты и уровни обучения, начиная с начального этапа до профессионального, и содержит 6 глав.

В теоретической описываются «характер гитары», конструкционные особенности гитары, «трипод», условия для хорошей игры на инструменте, условия для зала, в котором выступает музыкант, объяснены используемые автором аббревиатуры, даны советы, как выбрать инструмент и как его настраивать.

Для лучшей посадки за инструментом Агуадо изобрел «Трипод» – треногу, поддерживающую гитару и фиксирующую её на весу. К преимуществам трипода автор относит устойчивость инструмента, его изолированность от соприкосновений резонирующего дерева с телом музыканта, что позволяет дереву лучше вибрировать, посадка музыканта становится более естественной и здоровьесберегающей – спину удобнее удерживать прямой, что поможет избежать возникновения сутулости, с использованием трипода на начальном этапе обучения положение рук закрепляется раскрепощенное и правильное, что делает игру в высоких позициях удобнее, певцу аккомпанировать себе удобнее, так как он сохраняет комфортную для пения позицию тела.

Постановку и игру правой руки Агуадо описывает очень подробно и скрупулезно, так как считает, что правая рука выполняет более сложное действие, чем левая. У руки играют исключительно пальцы, а запястье и предплечье находятся в зафиксированном положении. Безымянный, средний, указательный пальцы зафиксированы на высоких струнах, большой палец играет на басах. Пальцы полукруглые и движение их в ладонь, как при сжатии кулака. Большой палец стоит несколько впереди линии остальных пальцев. Не рекомендуется опираться на деку мизинцем – это сковывает движения пальцев и мышцы всей руки. Для формирования правильного положения руки начинать играть необходимо только большим пальцем, следить, чтобы остальные пальцы были расслаблены и не напрягались вместе с большим, и рука сохраняла правильную форму. После того, как большой палец играет уверенно и без зрительного контроля, можно переходить к игре остальными пальцами по отдельности каждым на своей струне.

Игра левой руки описывается следующими принципами: большой палец не ложится вдоль грифа, а стоит напротив указательного, не оказывает давления на гриф, а лишь придаёт правильную позицию кисти и пальцам; рука перемещается от корпуса до верхнего порожка параллельно грифу без изменения положения

кисти; пальцы нажимают на струны легко и без пережатия струн, лишь с необходимым усилием.

Агуадо указывает, что показателем хорошей техники является полная независимость рук друг от друга, и какой бы напряженной и взволнованной не была исполняемая музыка, эти эмоции должны передаваться исключительно в звуке, а не в «тряске гитарой».

В правой руке Агуадо одним из первых рекомендует играть ногтями, потому что они дают более громкий, богатый и чистый звук. Описывается способ ухода за ногтями и требуемая форма: ноготь должен быть овальный и гладкий, чтобы струна за него не цеплялась. Звукоизвлечение происходит соскальзыванием струны с подушечки пальца на ноготь.

Агуадо встраивает технический и музыкальный репертуар в теоретические объяснения. При описании арпеджио даны несколько упражнений и этюдов, а в параграфе про гаммы они приводятся с аппликатурами и даны пьесы с их использованием. Пьесы короткие, яркие, с использованием популярных мелодий из опер и танцевальных жанров того времени. Пальцы левой руки обозначаются цифрами, а пальцы правой руки буквами.

**Фернандо Сор «Méthode pour la Guitare» («Метод для гитары»)**. Впервые книга издана в 1830 году в Париже, а в 1832 г. переведена на английский язык и издана в Лондоне. Книга состоит из вступления и 3 частей, соответствующих уровням развития музыканта.

Во вступительной части Сор критикует ряд тенденций, имевших место в то время в гитарной среде. Он указывает некоторым исполнителям, которые хвалятся виртуозной игрой гаммообразных пассажей, что в такой музыке мало ценности и нет заслуги её исполнять. Также считает лишним добавление дополнительных струн инструменту, так как необходимо научиться применять и раскрывать весь потенциал шестиструнной гитары. Критикует использование большого пальца левой руки для зажатия аккордов, что ухудшает технику левой руки, и игру на инструменте исключительно аккордами – это обедняет музыку. Сор считает, что исполнитель

должен уметь совмещать гармонический аккомпанемент с мелодией, а для этого недостаточно знать, как зажимать аккорды, а нужно изучать гармонию и контрапункт.

Автор сравнивает посадку гитариста с посадкой пианиста и предлагает использовать те же принципы: ноги стоят ровно на полу, спина прямая, локти свободные, не прижимаются к корпусу, держать гриф инструмента необходимо под углом к полу и в первой позиции он поднят до уровня глаз, большой овал корпуса стоит на правой ноге. Лучший, по мнению автора, вариант посадки выглядит так: впереди себя гитарист ставит стол, на который опирается малый овал корпуса гитары, а большой овал ставится на правую ногу, так гриф оказывается поднят на необходимую высоту, гитара держится без напряжения в левой руке, и она может свободно перемещаться по грифу.

Особенностями постановки правой руки являются: положение большого и указательного пальца на одной линии, пальцы стоят на струнах в естественном положении, не закругляясь в ногтевой фаланге. В основном для игры используются большой, указательный и средний пальцы, а безымянный рекомендуется использовать только для исполнения четырехзвучных аккордов и арпеджио.

Постановке и игре левой рукой в книге уделено гораздо больше внимания, чем правой. Её постановка описывается так: большой палец не выходит за среднюю линию грифа, не вывешивается над струнами, он даёт опору пальцам, зажимающим лады, запястье не изгибается, пальцы прижимают струны перпендикулярно грифу, чтобы избежать глушения соседних струн. Особое внимание автор уделяет описанию использования мизинца: не рекомендуется играть им шире четырехладовой позиции и выше, четвертой струны, потому что он короче остальных пальцев, а игра им на пятой и шестой струнах повлечет изменение положения руки. Также необходимо внимательно следить, чтобы большой палец не оказывал давления на гриф, а лишь удерживал руку в правильном положении.

Наблюдая за вибрацией струны, Сор приходит к выводу, что она должна вибрировать более параллельно деке инструмента, чем

перпендикулярно, для того, чтобы струна не ударялась о гриф и не издавала неприятного шуршания. Поэтому извлекать звук необходимо ударом пальца по струне и не оттягивать её пальцем. Большой палец делает перекрестное движение с указательным и никогда не играет в ладонь, а движение остальных пальцев описывается как «неполное сжатие кулака».

После теоретической части читателю предоставляется музыкальный и технический репертуар. В первую очередь представлены: одноголосные гаммы с аппликатурами во всех позициях, гаммы терциями и секстами, упражнения на терции и сексты, различные виды арпеджио с использованием основных гармонических последовательностей в левой руке. Пьесы, включенные в книгу автором, не совсем подходят по сложности для исполнения на начальном этапе и состоят из трех арий из опер Моцарта в транскрипции для гитары и голоса, части из оратории Гайдна «Сотворение мира» в переложении для гитары и голоса, нескольких пьес оригинального сочинения для гитары соло.

Сравнивая все три книги, можно выделить как общие тенденции посадку с использованием подставок под гитару у Агуадо и Сора, постановка левой руки объясняется и предлагается схожая, основные навыки правой руки арпеджио и мелодическое гаммообразное движение, чередование пальцев в правой руке. Также наблюдаются и различия в педагогическом подходе – Каркасси объединяет изучение гамм с игрой упражнений и музыкальных произведений, а Агуадо и Сор мало прорабатывают музыкальный репертуар, но много дают технических упражнений и этюдов. Единого мнения нет у авторов и по звукоизвлечению: играть ногтями или подушечками пальцев, или же стараться скомбинировать звук с подушечки на ноготь.

Выход гитары на большую сцену сделал необходимым изменение конструкции инструмента, что повлекло адаптацию исполнительского аппарата к новым требованиям – изменение посадки и положения рук при игре, использование ногтевого способа звукоизвлечения в правой руке. А возросшая популярность и



широкое распространение инструмента сделали важным разработку методических пособий, понятных каждому.

Обзор этих методических пособий позволяет проследить за изменениями подхода к освоению инструмента, развитию технического аппарата исполнителя, даёт представление о методах освоения инструмента в начале XIX века. Эти принципы обучения и репертуар имеют место и применяются и сегодня, а технический и концертный репертуар эффективно дополняют учебный процесс любого учащегося.

### *Литература:*

1. *Георгиевская, О.В.* Баркарола в музыке С.В. Рахманинова: своеобразие в использовании жанра / О.В. Георгиевская // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово: 2020. – № 53. – С. 122-127.

2. *Георгиевская, О.В.* Некоторые размышления к работе над полифонической фактурой / Георгиевская О.В. // Перспективы развития современной культурно-образовательной среды столичного мегаполиса. Материалы научно-практической конференции института культуры и искусств Московского городского педагогического университета. - 2018. - С. 177-182.

3. *Георгиевская, О.В.* О некоторых особенностях фортепианной транскрипции / Георгиевская О.В. // Инновационные процессы в музыкальном образовании XXI века. - 2014. - С. 38-43.

4. *Aguado, D.* Nuevo Metodo para guitarra / D. Aguado. – 1<sup>st</sup> ed. – Madrid: Benito Campo, 1843. – 154 p.

5. *Carcassi, M.* Méthode complète pour la guitare, op.59 / M. Carcassi. – Schott, 1835. – 99 p.

6. *Rodriguez, S.* Dissertation Prepared for the Degree of DOCTOR OF MUSICAL ARTS / S. Rodriguez, University of North Texas, 2017. – 176 p.

7. *Sor, F.* Sor's Method for the Spanish Guitar. Trans. A. Merrick. / F. Sor, London: Robert Cocks & Co., 1832. – 92 p.

**Шнурко Наталья Петровна,**  
студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
**Кузьмина Ольга Ивановна,**  
студентка магистратуры департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель, к.п.н., доцент Антонова М.А.

## **К ПРОБЛЕМЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ СВОБОДЫ ВОКАЛИСТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ**

*Статья посвящена проблеме развития эмоциональной сферы вокалиста, которая является частью психологических процессов, связанных с восприятием и исполнением музыки, что обеспечивает эстетику певческого голоса и точность технических приемов. Авторы отмечают, что эмоциональная сфера вокалиста может регулироваться и совершенствоваться, обеспечивая психологическую свободу исполнения, а устойчивое эмоциональное состояние вокалиста является показателем стабильности его концертных выступлений.*

**Ключевые слова:** *эмоциональная сфера, эмоциональный интеллект, психологическая свобода, вокалист-исполнитель, профессиональная деятельность.*

В настоящее время в профессиональной подготовке вокалиста все больше внимания уделяется развитию психологической свободы. Понятие «свобода» в исполнительской практике музыкантов «связывается с активностью, готовностью, непринужденностью, гибкостью, но не понимается как бесконтрольное расслабление мышц» [7, с. 89]. Психика является регулируемой системой управления, благодаря которой человек может видеть, слышать, воспринимать окружающий мир, проживать различные события

эмоционально и анализировать их интеллектуально. С этой точки зрения исполнительский процесс вокалиста регулируется психологическими процессами. Вокалист-исполнитель должен уметь свободно управлять как своим голосовым аппаратом, основанным на хорошем дыхании, правильном и ровном звуковедении, так и собственным поведением, сочетающим раскрепощенность движений и психологический контроль за состоянием во время публичного выступления. Вместе с тем, в той или иной мере все вокалисты сталкиваются с проблемами певческих и мышечных зажимов, сценического волнения, неуверенности, с отсутствием выдержки, самообладания, с низкой стрессоустойчивостью. Причины данных проблем могут быть различны, и часто они обусловлены различными индивидуально-психологическими характеристиками исполнителя. В частности, большую роль в достижении исполнительской свободы вокалиста играет эмоциональная сфера.

Методические аспекты вокальной педагогики впервые стали связывать с достижениями психологии и особенностями физиологии с середины XX века. С того времени огромное значение эмоциональной сферы для вокалиста-исполнителя подчеркивали многие педагоги отечественной вокальной школы. Приведем высказывание В.А. Деряжного: «Глубокая музыкальность певца и способность эмоционально-образного проникновения в жизнь произведения... обогащают выразительными средствами голос» [11, с. 235].

Под эмоциями понимается «психический процесс переживания какого-либо чувства» [8, с. 256]. Одно и то же чувство может проявляться в разных эмоциях: если эмоции отражают индивидуальное, субъективное отношение человека к себе, к явлениям мира, выраженное в конкретной для данного момента форме протекания, то чувства представляют устойчивое отношение к чему-то или кому-то. Чувства и эмоции формируются в процессе накопления социального опыта, взаимодействия с другими людьми, а также в процессе профессиональной деятельности.

Вокалист-исполнитель все время имеет дело с выражением и передачей различных эмоций. Следовательно, эмоциональные качества являются значимыми для его профессиональной деятельности. Развитие эмоциональной сферы в целом имеет большое значение для формирования личности человека. Творческий процесс, и в частности искусство пения, базируется на повышенной роли эмоционального начала. Внешнее проявление эмоций вокалист отражает по средствам мимики, жестов и звукового эффекта через интонационные, динамические, штриховые, тембровые оттенки. Для воплощения и передачи образно-эмоциональной стороны музыки в своем творчестве вокалисту необходимо знать и понимать природу возникновения эмоций, уметь регулировать и корректировать собственные эмоциональные процессы. Возможность контроля эмоционального состояния возникает при взаимодействии эмоций с рациональным началом, со всеми видами мыслительных процессов – памятью, восприятием, воображением, логикой, формированием понятий. Именно хорошая связь между эмоциями и интеллектом обеспечивает психическое здоровье человека: данный процесс получил в науке определение «эмоциональный интеллект», который рассматривается как «способность к переработке эмоционально окрашенного материала» [6, с. 1].

Различные трактовки термина «эмоциональный интеллект» позволяют выделить ряд признаков данного явления, к ним относятся:

- умение управлять эмоциями;
- способность понимать эмоции окружающих;
- умение разграничивать искренние эмоции и их имитацию.

Как указывает Г.А. Фирсова, профессиональная компетентность вокалиста-исполнителя основывается на сочетании профессиональных факторов и индивидуально-личностных ресурсов [9, с. 176]. Выделенные признаки, характеризующие «эмоциональный интеллект», относятся к индивидуально-личностным особенностям вокалиста-исполнителя и поэтому могут считаться профессионально важными качествами. Можно отметить следующее функциональное

значение «эмоционального интеллекта». Во-первых, развитая эмоциональная сфера вокалиста обеспечивает восприятие и воспроизведение голосом большого количества оттенков и граней эмоционально-образного строя музыки и собственных переживаний, вызванных музыкой. Данное умение во многом зависит от способности исполнителя внутренне представлять в своем психическом аппарате данные переживания, а также отражает степень свободы владения голосовым аппаратом. Активация эмоциональной сферы вокалиста позволяет отвлекать его внимание от наличия мышечных зажимов в теле, то есть дает возможность переключиться с физических негативных проявлений на эмоции, тем самым нивелируя зажимы или полностью избавляясь от них.

Во-вторых, устойчивое эмоциональное состояние вокалиста обеспечивает стабильность его концертных выступлений. Музыканты, характеризующиеся повышенной эмоциональностью, больше подвержены разного рода сценическим неожиданностям, отличаются эмоциональной нестабильностью [10, с. 46]. А это приводит к отсутствию исполнительской свободы и, соответственно, к понижению качества профессиональной деятельности.

Отметим также влияние на исполнительскую деятельность вокалиста взаимосвязи между эмоциями и стрессом. Стрессовая ситуация является результатом неблагоприятного воздействия окружающей среды, в результате которой нервная система активизируется и повышается уровень приспособленности организма. Когда уровень стресса оказывается выше критического, работоспособность также падает, «что связано с появлением при перевозбуждении тормозных процессов и мышечных зажимов» [8, с. 263]. Небольшой стресс может повышать эффективность деятельности, а повышенный уровень напряжения наоборот приводит к ее ухудшению, так как негативно влияет на психологическую свободу.

В процессе пения участвуют не только различные органы чувств, задействовано и само тело исполнителя. Все жесты, движения рук и ног, покачивания тела должны органично отражать

эмоционально-образное содержание музыки, являясь как бы продолжением самой музыки. Сценическая свобода играет большую роль для любых вокалистов, но особое значение она имеет для оперных певцов, действия которых должны выглядеть на сцене естественно. При этом любой дискомфорт, стресс сковывают движения вокалиста, свидетельствуют о мышечной зажатости, психологической и эмоциональной нестабильности.

Таким образом, двигательный и вокально-артикуляционный аппарат, эмоционально-психологическое состояние – в профессиональной деятельности вокалиста-исполнителя все оказывается взаимосвязано. Получается, что во время пения музыкальным инструментом выступает весь организм певца. Все индивидуально-личностные качества вокалиста-исполнителя обусловлены психологическими процессами, и, соответственно, могут регулироваться и совершенствоваться. Эмоциональная сфера является частью психологических процессов, связанных с восприятием и исполнением музыки. И в достижении исполнительской свободы вокалиста эмоциональная сфера представляется одним из определяющих моментов.

### *Литература:*

1. Антонова, М.А. К вопросу обновления содержания исполнительской подготовки педагога-музыканта / М.А. Антонова, И.А. Белоконь // Традиции и инновации в сфере художественного образования и культуры. – М.: МПГУ, 2020. – С. 152-156.

2. Антонова, М.А. Педагогические условия подготовки учителей музыки в классе основного музыкального инструмента: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / М.А. Антонова. – М., 2008. – 24 с.

3. Антонова, М.А. Музыкально-танцевальное искусство как средство формирования эстетической культуры школьников / М.А. Антонова, И.В. Жмаева // Инновации и традиции в сфере культуры, искусства и образования. – М.: Перо, 2018. – С. 10-15.

4. *Антонова, М.А.* Проблема освоения современной хоровой музыки в условиях педагогического образования / М.А. Антонова, С. Нин // Образовательный форсайт. – 2019. – № 1. – С. 26-31.

5. *Артемова, Е.Г.* Инновации в современном музыкальном образовании в контексте мировых тенденций / Е. Г. Артемова, Е.А. Бодина, О.В. Балабан // Мир науки, культуры, образования. – 2019. – №6 (79). – С. 90-93.

6. *Афанасьев, В.В.* Психологические проблемы сценического поведения актера – музыканта // В сборнике: Нравственное и патриотическое воспитание школьников и студентов в процессе музыкально-художественного образования: традиции и инновации//материалы Международной научно-практической конференции-съезда. ответственный редактор: Л. А. Тарасова. Москва, 2008. С. 248–251.

7. *Камышникова, Л.Д.* Структура эмоционального интеллекта в контексте социальных ситуаций: автореф. дисс. ... канд. псих. наук: 19.00.01 / Л.Д. Камышникова. – М., 2012. – 23 с.

8. *Касаткина, Т.М.* О свободе исполнительского аппарата инструменталиста / Т.М. Касаткина // Обучение и воспитание: методика и практика. – 2013. – № 9. – С. 89-95.

9. *Петрушин, В.И.* Музыкальная психология: учебное пособие для вузов / В.И. Петрушин. – 2 е изд. – М.: Академический проект, 2008. – 400 с.

10. *Фирсова, Г.А.* Совершенствование профессиональной подготовки студентов-вокалистов: компетентностный подход // Молодой ученый. – 2018. – № 37 (223). – С. 176-177.

11. *Цагарелли, Ю.А.* Психология музыкально-исполнительской деятельности: учебное пособие / Ю.А. Цагарелли. – СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2008. – 368 с.

12. *Шестак, Г.В.* Психологические особенности и эмоциональная сфера в пении / Г.В. Шестак // Царскосельские чтения. – 2011. – № 15. – С. 235-238.

**Щеглова Екатерина Сергеевна,**  
студентка магистратуры музыкального искусства  
института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
Научный руководитель, к.п.н., доцент Антонова М.А.

## **МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕРАПИЯ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ С СИНДРОМОМ ДЕФИЦИТА ВНИМАНИЯ С ГИПЕРАКТИВНОСТЬЮ**

*В статье поднимается проблема психолого-педагогического сопровождения детей с синдромом дефицита внимания с гиперактивностью. Автор рассматривает музыкальную терапию, как средство профилактики СДВГ у детей, обучающихся в школе. Уделяется внимание способам работы с детьми, которые имеют данную особенность и нахождению путей воздействия на основные психологические и двигательные симптомы СДВГ у детей средствами музыки и музыкальной деятельности.*

**Ключевые слова:** *музыкальная терапия, синдром дефицита внимания с гиперактивностью, коррекция поведения, нейропсихология.*

В системе современного образования достаточно остро стоит вопрос об обучении детей с различными ограничениями и проблемами. В число таких ограничений входит синдром дефицита внимания с гиперактивностью (СДВГ). Для улучшения образовательного процесса и повышения показателей здоровья наряду с психологической составляющей очень важно усиливать личностный детский потенциал.

Синдром дефицита внимания с гиперактивностью (СДВГ) – синдром, при котором ребенок импульсивен, гиперактивен и невнимателен в какой – либо деятельности. Диагноз ставит врач, лечение может включать в себя медикаментозное лечение,



психологическую терапию или мероприятия образовательного характера.

Принято выделять три типа СДВГ:

1. Преимущественно невнимательный.
2. Преимущественно импульсивно – гиперактивный.
3. Комбинированный.

Проблема распространенности СДВГ становится более серьезной и популярной, так как повышается количество детей с таким диагнозом.

Признаки, характерные для СДВГ:

- нарушение концентрации или отсутствие внимания;
- импульсивность;
- проблемы саморегуляции;
- раздражительность и агрессивность;
- высокая физическая активность;
- нетерпимость;
- переключение в сферах деятельности.

Как утверждают нейropsychологи, причиной таких явлений служит нарушение нервной системы, а именно дисбаланс процессов торможения и возбуждения. Эта путаница в нервной системе ребенка приводит к повышенной нетерпеливости и физической активности, а так же к невозможности сконцентрировать внимание на каком-то одном деле, например, школьный урок.

Для работы с таким ребенком учитель должен учитывать множество факторов: возраст, психическое состояние, способность взаимодействия с миром и людьми в нем и другие. Зачастую такие дети возбудимы внешне и внутренне напряжены. Поэтому это может мешать им, наряду со своими одноклассниками или друзьями в другой социальной группе, испытывать эмоции в полной мере. Так же им сложно понимать музыкальные и художественные произведения. Именно поэтому так важно начать приобщать ребенка с СДВГ к творческой деятельности, а конкретно к музыкальной.

Музыка сможет наполнять его необходимым набором эмоций, будет насыщать его двигательный и сенсорный голод.

Музыкальные занятия, основанные на определенных методах, проводятся с лечебной и реабилитационной целью и могут включать в себя: слушание музыки, растяжки, дыхательные упражнения, ритмические движения, пение звуков и их сочетаний, музыкально-двигательные игры, использование игры на детских музыкальных инструментах, релаксирующие упражнения.

Музыкальная терапия должна быть направлена на переключение между внутренним и внешним, а средствами должны служить детская импульсивность, возбудимость и эмоциональная рассеянность. Для успешной работы, в конце которой ожидается успешный результат, мало усилия одного учителя. В терапевтическом процессе должны принимать участие врачи, психологи, учителя и, конечно же, родители.

Результатами коррекции поведения детей дошкольного и начального школьного возраста средствами музыкальной терапии должны быть:

- развитие коммуникативных навыков (преодоление эмоционального дискомфорта, повышение контактности, дружелюбия, доброжелательности);
- развитие устойчивости слухового внимания и памяти;
- самовыражение через зрительную, тактильную и двигательную передачу образа;
- развитие координации, ориентации в пространстве, мелкой моторики и чувства ритма.

В данной проблеме учитель музыки способен оказать ощутимое влияние на состояние поведения ребенка. Осуществить это возможно с помощью специальной учебной литературы и правильно подобранной музыки для слушания и анализа.

Всем известно, что музыка обладает магической силой, которая способна исцелять. Терапия музыкой, для поддержания в тоне необходимых состояний, помогает людям с давних времен. Основные компоненты немедикаментозного лечения – ритмика и звук. В. М.

Бахтерев доказал, что музыка позволяет регулировать процессы возбуждения и даже может их регулировать.

Факторы воздействия, влияющие на баланс нейropsychических процессов:

1. Музыка (в целом) – передает образ и смысл через сочетание процессов торможения и возбуждения.

2. Музыкальная деятельность (конкретная, не общая) – исполнение фраз, которые требуют непрерывности или исполнение музыки, требующей ритмического вдоха и выдоха для упорядочивания рандомных импульсивных движений.

3. Восприятие национальной традиционной музыки – антропологическое разнообразие музыкальных смыслов и идей. Так музыка Востока будет отличаться от музыки Запада. Западная музыкальная культура больше подвержена состоянию процесса и движения, а, например, музыка Китая больше передает какое – либо состояние вне времени.

Выделим некоторые функции музыкальной терапии для детей с синдромом дефицита внимания с гиперактивностью:

– уменьшение повышенной возбужденности через постепенно затихающий музыкальный поток;

– увеличение объёма внимания во время исполнения музыкального произведения;

– управление ребёнком своими движениями через музыкальный ритм путем осознанного управления и контроля.

Таким образом, для работы с детьми с СДВГ необходимо использование комплексного подхода, который включает в себя сочетание различных видов коррекции (со стороны педагога, родителей, воспитателя, психолога), а также правильную постановку диагноза и медикаментозное лечение.

### *Литература:*

1. Антонова, М.А. Музыкально-танцевальное искусство как средство формирования эстетической культуры школьников / М.А.

Антонова, И.В. Жмаева // Инновации и традиции в сфере культуры, искусства и образования. – М.: Перо, 2018. – С. 10-15.

2. Антонова, М.А. Педагогические условия подготовки учителей музыки в классе основного музыкального инструмента: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / М.А. Антонова. – М., 2008. – 24 с.

3. Антонова, М.А. К вопросу обновления содержания исполнительской подготовки педагога-музыканта / М.А. Антонова, И.А. Белоконь // Традиции и инновации в сфере художественного образования и культуры. – М.: МПГУ, 2020. – С. 152-156.

4. Антонова, М.А. Проблема освоения современной хоровой музыки в условиях педагогического образования / М.А. Антонова, С. Нин // Образовательный форсайт. – 2019. – № 1. – С. 26-31.

5. Артемова, Е.Г. Инновации в современном музыкальном образовании в контексте мировых тенденций / Е. Г. Артемова, Е.А. Бодина, О.В. Балабан // Мир науки, культуры, образования. – №6 (79) – 2019. – С. 90-93.

6. Афанасьев, В.В., Пупышева, А.В. Педагогическая профилактика психоэмоциональных расстройств младших школьников на уроках музыки // Вокально-хоровое образование и исполнительство в XXI веке: сб. ст. Международной научно-практической конференции (Москва, 25 - 27 февраля 2011 г.). Издательство: Московский городской педагогический университет. 2011. – С. 207-211.

7. Бехтерев, В.М. Вопросы, связанные с лечебным и гигиеническим значением музыки / В. М. Бехтерев // Обозрение психиатрии, неврологии и экспериментальной психологии. – 1996. – № 1-3. – С. 105-124.

8. Брузгунова, И.П. Непоседливый ребенок или все о гиперактивных детях / И.П. Брузгунова, Е.В. Касаткина. – М.: Институт психотерапии, 2001. – 45 с.

9. Левина, И.Д., Афанасьев, В.В. Особенности развития детей старшего дошкольного возраста с ограниченными возможностями здоровья // Искусство и образование: методология, теория, практика. 2019. Т. 2. № 1-2. С. 84-93.

10. Низамутдинова, С.М. Концептуальные основы метода сотворчества в музыкальной педагогике // Казанская наука. 2016. № 1. С. 104-106.

11. Торопова, А.В. Опыт музыканта в психологической реабилитации детей с психосоматическим профилем личности / А.В. Торопова, Т.В. Львова. – М.: Ритм, 2012. – 179 с.

**Юй Синьянь (КНР),**

студентка департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

**Чэн Лянцзюнь (КНР),**

студент департамента музыкального искусства  
института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Научный руководитель – д.п.н., профессор Уколова Л.И.

## **ОСОБЕННОСТИ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ ВОКАЛИСТОВ**

*В статье поднимается одна из важных задач современной музыкальной педагогики - это является рассмотрение методологических основ построения целостной теории музыкальной артикуляции, отвечающей запросам вокалистов. Авторы говорят о голосе, который обладает определенным тембром, утверждая при этом, что вокальная позиция зависит от правильного произношения гласных букв и умения их соединять с согласными.*

**Ключевые слова:** культура звука и культура слова, вокальная техника, художественная ценность голоса, вокальная позиция, артикуляционный аппарат.

Современные вокальные техники и методы характеризуются большим влиянием на постановку, совершенствование голоса, представлением и теоретическим обобщением устройства голоса как музыкального инструмента.

Развитие вокальных технических особенностей несет на себе и отпечаток времени, и индивидуальное восприятие вокалиста, основанное на его психоэмоциональном, умственном, координационным восприятием.

Пение – особый вид музыкального искусства, где музыкальное выражение должно сочетаться с донесением речевого текста, что говорит об интеграции музыки и слова. Голосовой аппарат формирует красивый певческий тон, а также четко оформленную подачу слова.

Дикция – это процесс четкого, ясного и отчетливого произношения звуков с выраженной артикуляцией, одновременно с четкой фразировкой. В свою очередь этот процесс происходит при помощи правильной артикуляции. Дикция также средство донесения текстового содержания до слушателей, важное средство художественной выразительности, создания художественного образа произведения.

Правильная дикция обеспечивает хорошее качество подачи звуков и слогов, а также понимание и смысл содержания.

Как отмечает В. В. Емельянов «артикуляционный аппарат – это основной стержень голоса. «Наиболее оптимальные и хорошие условия работы гортани создаются при оптимальном импедансе, благодаря которому звучание становится легче и свободнее, а также улучшается динамика». В этой связи видно, что большая часть вокальной техники опирается на артикуляцию. Степень интенсивности и взаимодействия артикуляции с дыханием представляет собой основной ключ к правильной технике[2].

Основной звукообразующий орган – гортань, строение которой отражает хрящевой барабан, голосовые связки и мышцы. Ее основная функция – дыхание и образование звука. Гортань отвечает также и за силу звука, и, в некоторой степени, за тембр. Качество и объёмность

звука также зависит от неба и умения посылать звук в свод неба, создавая внутри купол.

В вокальном искусстве используется весь диапазон голоса и способность открывать ощущение нового звука. Также голос обладает определенным тембром. Вокальная позиция зависит от правильного произношения гласных букв и умения их соединять с согласными.

Гласные в пении – это база произносимого звука. Грамотное формирование вокальных гласных определяет художественную ценность голоса и его красоту.

Качество произношения звуков речи зависит от согласованной работы артикуляции и органов, формирующих активную дикцию. И наоборот, вялость работы артикуляционных органов – причина плохой дикции.

Качественная работа артикуляционного аппарата – это естественность, которой можно добиться, снимая различные зажимы.

Артикуляция также обладает еще одной функцией – такой как отражение разных оттенков мелодии, тем или образов, разные контрасты, ритмы. Одной из важных форм ведения звука является *legato*, которое отражает плавное и связное движение мелодии, без прерывания. В процессе пения есть высотные скачки, которые должны быть сглажены и почти незаметны. Для этого используется протяжность гласных, а произнесение согласных – точное и быстрое.

Пение на *staccato* не требует образования заново каждого звука, а при помощи дыхания его удерживает. Атака звука в этот момент происходит благодаря активной работе диафрагмальных мышц и при расслабленном состоянии гортани. Важно делать переход не при помощи голосовых щелей, а при помощи удержанного дыхания. Голос на *staccato* должен быть упругим, легким. Большая громкость влечет за собой увеличение массы звука, что вызывает потерю его легкости.

Сегодня все же наблюдается нехватка методической литературы по вопросам обучения академическому вокалу, в особенности по развитию артикуляции и дикции.

Методическую ценность представляют те издания, в которых указаны упражнения по развитию определенных навыков академического пения. Эти положения, безусловно, помогают развитию обучения студентов академическому пению.

В конце нашего столетия в нашей стране заметно усиливается интерес к проблемам обучения академическому вокалу, в частности, к педагогическому процессу обучения студентов вузов, их исполнительской деятельности. Появляются актуальные статьи, носящие как обобщенный характер, так и методологический; издаются монографии и исследовательские работы по вопросам голосообразования и смежным дисциплинам, скрывающие ряд проблем, интересных для вокалистов. Вместе с учеными делятся своим опытом вокалисты-практики, занимающиеся преподавательской деятельностью в отечественных вузах.

### *Литература:*

1. *Грибкова, О.В., Афанасьев, В.В., Уколова, Л.И. и др.* Инновационные проекты в системе модернизации музыкально-педагогического образования (модернизация музыкально-педагогического образования) // Свидетельство о регистрации базы данных RU 2015620659, 21.04.2015. Заявка № 2015620153 от 03.03.2015.

2. *Емельянов В. В.* Фонопедическое формирование звукообразования / В. Емельянов. - Новосибирск: наука, 1991. – 39с.

3. *Морозов, В. П.* Искусство резонансного пения / В. П. Морозов. - М., 2002. – 323 с.

4. *Назаренко, И.К.* Искусство пения / И. К. Назаренко. – М.: Музыка, 1998. – 622 с.

5. *Ольховский, Е. Г.* Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / ИП РАН; МГК им. П. И. Чайковского; Центр «Искусство и наука». М., 2002. – С. 209.

6. *Ржевкин, С. В.* Некоторые результаты анализа певческого голоса / С. В Ржевкин // Акустический журнал. – Т. 2.– Вып. 2.– М., 2006. – С. 18-26.



7. *Сокерина, И.В.* Становление личностно-профессиональных качеств будущего педагога-музыканта (в процессе вокальной подготовки студентов в вузе). Дис. ... кандидата педагогических наук. – М., 2011.

8. *Стулова, Г. П.* Развитие детского голоса в процессе обучения пению / Г. П. Стулова. – М.: «Прометей» МГПУ им. Ленина, 1992. – 196 с.

9. *Школяр, Л.В., Алексеева, Л.Р., Бодина, Е.А., Живов, В.Л.* Музыкальное образование. Учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. – М.: Русское слово, 2014. - 528 с.

10. *Юдин, С. П.* Формирование голоса певца / С. П. Юдин. – М.: Музгиз, 1999. – 150 с.