

**МӘДЕНИ КЕҢІСТІК**

**КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО**

**CULTURAL SPACE**



9 786017 308230

Нур-Султан 2022

**МӘДЕНИ КЕҢІСТІК**  
**КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО**  
**CULTURAL SPACE**

Мақалалардың жинағы  
Сборник статей  
Басылым / Выпуск 2

**Nur-Sultan 2022**

ӘОЖ 7:378  
КБЖ 85:74.58  
М 35

### **Пікір жазғандар / Рецензенты / Reviewers**

**Карташова Т.В.** –  
өнертану докторы / доктор искусствоведения / Doctor of Arts  
Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова  
Россия, г.Саратов

**Харламова Т.В.** –  
өнертану кандидаты / кандидат искусствоведения / PhD  
Казахский национальный университет искусств  
Казахстан, г. Нур-Султан

Редактор-құрастырушы / редактор-составитель: **Останькович М.А.**  
Редакторы казахского текста: **Камзина Г.А.**

**Мәдени кеңістік =**

**Культурное пространство =**

**Cultural space:** Сборник статей / Intellect Academy «Dominanta». – Нур-Султан, 2022. –  
92 б. – қазақша, орысша, ағылшын.

ISBN 978-601-7308-23-0

Жинаққа өнердің өзекті мәселелеріне арналған ғылым мақалар, сабақтар және методикалық мақалалар енгізілген. Жинақ саласындағы мамандарға, сондай-ақ, педагогика, өнер тарихы мен мәдениетке қызығушылық танытушыларға арналған. Ақпараттардың шынайылығына, деректемелерге берілген сілтемелерге мақалалардың авторлары жауап береді.

В сборник вошли научные статьи, уроки и методические разработки, посвященные актуальным вопросам искусства и педагогики. Сборник адресован специалистам в области педагогики, истории искусства и культуры. За достоверность информации, за ссылки на цитируемые источники несут ответственность авторы статей.

The edition includes number of science articles, lessons and methodical papers on topical issues of art and pedagogics. This edition are addressed for specialists in pedagogy, history of art and culture. Authors of papers are responsible for the accuracy of information and links to cited sources.

ӘОЖ 7:378  
КБЖ 85:74.58



© Intellect Academy «Dominanta», 2022

# КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Карташова Т. В. Карташов В.Д.</i>	Фестивали «Вселенная звука» и корейская традиционная музыка	4
<i>Останькович М. А.</i>	Три прелюдии «Ева» Газизы Жубановой	25
<i>Горбунов А.И.</i>	Преломление бразильских жанров в творчестве Эйтора Вилла-Лобоса	32
<i>Останькович Д.В.</i>	Дисклавир – инновационный инструмент современного музыкального образования	39
<i>Серикова И.М.</i>	Анализ взаимосвязи тревожности и профессиональных предпочтений подростков	49
<i>Антоненко Г.С.</i>	Развитие исполнительской техники у учащихся в классе аккордеона	59
<i>Ракишев Б.С.</i>	Возникновение и эволюция контрабаса	62
<i>Дьячкова С.В.</i>	Актуальные вопросы методики ансамблевой игры на уроках фортепиано	68
<i>Титенко Н.В.</i>	Интонационная работа в ладу	74
<i>Самохина Л.В.</i>	Использование технических приёмов при создании художественного образа музыкального произведения	80
<i>Горячева М.В.</i>	Развитие навыков ансамблевого музицирования в классе виолончели на начальном этапе обучения	84
<i>Кариева Ш.Д.</i>	Мнемотехника как средство активизации мыслительной деятельности учащихся на уроках русского языка	87

# **ФЕСТИВАЛИ «ВСЕЛЕННАЯ ЗВУКА» И КОРЕЙСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА**

**Карташова Татьяна Викторовна**

*доктор искусствоведения,  
профессор кафедры теории музыки и композиции*

**Карташов Виктор Дмитриевич**

*кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры народных инструментов*

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Саратовская государственная консерватория  
имени Л.В. Собинова»*

Музыкальное пространство XXI века многомерно и поликультурно. Современный мир – океан звучаний, формирующий глобальную культурно-информационную сеть. Информационный поток с неистовой силой обрушивается на сознание нынешнего молодого поколения, предлагая широкий спектр инокультурных традиций. Картина звуковой культуры в представлении личности современного социума гораздо обширнее, чем, например, в середине прошлого столетия. Мир многообразен, равно как и многообразны звукомзыкальные образы различных цивилизаций, складывающихся воедино в одну звуковую картину мира в целом. В ведущем вузе России – в Московской консерватории – много лет назад была разработана научно-творческая программа «Вселенная звука», которая отражает современные тенденции международной музыкальной жизни и образования и направлена на обобщение творческого опыта различных цивилизаций земли и взаимное обогащение культурных систем. Программа выросла из ежегодно проводимого в Москве знаменитого международного музыкального фестиваля, в котором приняли участие сотни выдающихся музыкантов планеты, уникальные творческие коллективы и

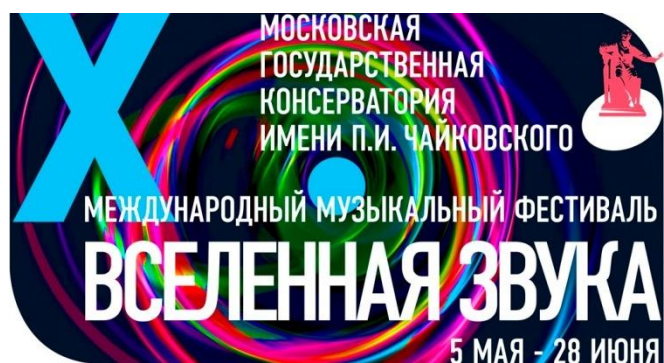
учёные с мировым именем. «Вселенная звука» – это фестиваль-эпопея, долгое и красочное повествование о звуковой культуре нашей планеты. Эта история длится уже 18 лет, и нет ей конца, как нет конца неразлучимой связи человека и музыки. Во «Вселенной звука» первостепенное значение всегда уделялось самобытным традициям музыкальных культур мира, в фестивале принимали участие самые известные исполнители и знаменитые коллективы, особо почитаемые в своих странах. А репрезентируемая музыка всегда демонстрировала высокие образцы традиционной музыкальной культуры – подлинные шедевры, прошедшие длительную проверку временем и соблюдающие каноны, установленные в старину. Если сформулировать концепцию фестиваля, то она включает в себя искренний интерес к культурам соседей во Вселенной, толерантность, взаимопонимание, уважение и бережное отношение к их уникальным многовековым традициям, а также назревшая необходимость объединения перед лицом глобальных проблем.

Как отмечает Маргарита Ивановна Каратыгина<sup>1</sup>, «знакомство с корейской классической музыкой началось с Первого фестиваля “Вселенная звука”, в 2003 году. Тогда в программе фестиваля выступали музыканты Сеульского национального университета искусств. Потом было некоторое затишье, а в 2008 году по протекции члена нашего Научно-творческого центра “Музыкальные культуры мира” Татьяны Карташовой в консерваторию приехали музыканты из Южной Кореи – ансамбль “Ири Хянче Чуль Пунню”, что переводится как “Национальный струнный ансамбль аристократической музыки города Ири<sup>2</sup>”, и началось творческое сотрудничество с городом Иксаном».

---

<sup>1</sup> Из личной беседы с М. И. Каратыгиной в декабре 2020 года.

<sup>2</sup> Прежнее название города Иксана (провинция Чолла-Пукто).



Первое незабываемое путешествие по традиционной музыкальной культуре Кореи состоялось в 2008 году с выступления группы под руководством О Сок Шина, которая познакомила слушателей с корейской звуковой практикой и музыкальными традициями этого удивительного дальневосточного региона. Небезынтересен тот факт, что господин О Сок Шин проходил стажировку в Саратовской консерватории, где обучался дирижированию и игре на русских народных инструментах – балалайке балалайке (класс профессора В. Б. Кукушкина) и баяне (класс профессора В. Д. Карташова). Затем он обучается в аспирантуре Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки по специальности «оперно-симфоническое дирижирование» (класс народного артиста РФ, профессора Владимира Васильевича Бойкова). Благодаря неутомимой деятельности этого человека, патриота и пропагандиста культуры своей страны, широкая общественность России смогла открыть для себя богатый и самобытный мир корейской музыки.





В программе принимали участие Сон Джэ Ён (пхансори)<sup>3</sup>, Им Джэ Сим (каягым)<sup>4</sup> и О Сок Шин (комунго)<sup>5</sup>.



Следующий приезд корейских музыкантов на фестиваль «Вселенная звука» состоялся в 2012 году: московской публике была представлена программа «Чхонсонгок» («Чистые звуки»), в которой прозвучала корейская традиционная музыка. В ней принимали участие О Сок Шин (комунго), Пэк Ын Сон (каягым), Ли Хван Юн (тэгым)<sup>6</sup>, Цой Бён Хо (пхири, дансо)<sup>7</sup> и Ким Ён Хо (аджэн и чангу)<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> Пхансори – разновидность поющего сказа, в котором объединяются пение, повествовательные эпизоды, жестикуляция и исполнение ритмической канвы на барабане чангу. Внутри собственно эпической составляющей выделяются различные типы нарратива: миф, сказка, предание, историческая хроника, бытовые сюжеты. В целом, это искусство двух солистов – певца-сказителя и исполнителя на барабане чангу.

<sup>4</sup> Каягым – длинная корейская 12-струнная цитра.

<sup>5</sup> Комунго – род дальневосточных цитр: струнный смычковый инструмент, 6 шелковых струн, играют бамбуковой палочкой.

<sup>6</sup> Тэгым – самая большая бамбуковая поперечная флейта.

<sup>7</sup> Пхири – язычковый духовой инструмент. Дансо – продольная бамбуковая флейта.

<sup>8</sup> Аджэн – корейская смычковая 8-струнная цитра, обладательница густого тембра с широкой палитрой специфического вибрата. Чангу – барабан в форме песочных часов.





В концертной программе прозвучали подлинные сокровища корейской культуры *кугак*, которые сохранили чистоту традиции и не потеряли своей актуальности до настоящего времени. Московской публике были продемонстрированы самобытные тембры корейских инструментов в санджо (букв. «собрание рассыпавшегося звука») – уникальной традиции сольной инструментальной музыки, ярко экспонирующей присущее для корейской музыкальной культуры специфическое вибрато.



В завершении концерта прозвучали три части из сюиты «Пхёнчожвесан», перенесшей слушателей в конфуцианскую Корею средних веков, когда музыка выполняла великую миссию: она была призвана успокаивать ум и поддерживать спокойствие в сердцах подданных государя. Неторопливость

в развёртывании музыкальной ткани, сдержанный ритм, продуманность каждого движения, элегантность и аристократичность звучания – всё это воссоздало атмосферу эпохи Чосона и наполнилось духом королевских придворных церемониалов.



XI фестиваль «Вселенная звука» состоялся в 2013 году. На этот раз в Россию устремились поющие «свежие ветры» с корейского полуострова: на орбиту Фестиваля вышел один из наиболее самобытных и популярных жанров уникальной корейской музыкально-драматической традиции пхансори «Хынбуга» («Сказание о Хынбу») в исполнении Чон Инсама (пхансори) и Ли Ванджэ (бук<sup>9</sup>).



<sup>9</sup> Бук – басовый барабан; звук низкий, плотный; ударяется тяжёлой деревянной палкой.

Это представление развернуло перед слушателями величественную панораму многовековой корейской традиции пхансори: певец-рассказчик мастерски передал старинную драматическую историю в особой неповторимой манере исполнения, наполненной искренним и страстным звучанием.



Важным событием фестиваля в 2014 году стала программа, названная «Столетье целое, как день...». В ней прозвучала корейская традиционная музыка, исполненная ансамблем под руководством О Сок Шина: Со Чун Ми (тэгым) и Чо Чун А (каягым).



Программа 2015 года была поистине яркой и насыщенной. В её названии – «Неслышанные санджо Хам Дон Чжон Воля» – отразилась вся суть прозвучавшей музыки в исполнении Ю Сунми (каягым) и Ким Сиёна (чангу).



В рамках XIV фестиваля «Вселенная звука» (2016) произошло важное событие: был заключён долгосрочный договор о сотрудничестве в области изучения корейской традиционной музыки. На встрече присутствовал ректор Московской консерватории профессор А. С. Соколов и Чрезвычайный и Полномочный посол Республики Корея в Российской Федерации г-н Пак Ро Бёк.



Договор вступил в силу в 2017 году и рассчитан на 4 года. В него входит проведение концертов музыки Кореи, обучение игре на корейских традиционных инструментах под руководством известных музыкантов, подготовка аудио- и видеоматериалов, выпуск печатной продукции, а также

творческие встречи и лекции прославленных мастеров в формате международных научных симпозиумов, конференций и семинаров.

Особую ценность представила оригинальная фестивальная программа под названием «Санджо и синави»<sup>10</sup>.



Перед московской публикой своё высокопрофессиональное мастерство продемонстрировали И Хан Юн (тэгым), Квон Мин Джон (комунго), Джон Ми Джон (аджэн), Хо Пон Су (чангу) и О Сок Шин – неизменный автор программы и руководитель группы корейских музыкантов.

Спустя год, на XV международном фестивале в Москве, огромный успех имела концертная программа с поэтическим названием «Четыре краски звука», в которой прозвучала корейская традиционная музыка в исполнении

<sup>10</sup> Словом «синави» в Корее называется особая музыка, сопровождающая шаманские камлания. Главная особенность музыки синави – это соединение традиционных мелодических формул и спонтанного звукотворчества.

созвездия блестящих музыкантов: О Сок Шин (комунго), Ю Со Хи (комунго), И Хан Юн (тэгым), Чо Чон А (каягым) и Ким Ён Хо (аджэн и чангу).



Также в рамках фестиваля прошли занятия класса корейской музыки, интерес к которым не ослабевает в течение продолжительного времени.

Кульминацией XVI международного фестиваля «Вселенная звука» (2018) стала уникальная концертная программа под названием «Традиция санджо и традиционный корейский костюм», объединившая две направления в художественной культуре Кореи – музыку и исторический и современный национальный этнокостюм. В ней приняли участие О Сок Шин (комунго), И Хан Юн (тэгым), Чо Чон А (каягым), Чан Чэ Хван (пение и чангу), Ким Ён Хо (аджэн и чангу) и художник по костюмам Соль Ми Хва.

В июне 2019 года состоялся XVII международный музыкальный фестиваль «Вселенная звука». На этот раз московской публике был

представлен концерт корейской классической музыки «На крыльях санджо», который прошёл в Арт-центре «Эфир».



Страну утренней свежести представляли музыканты Ли Хан Юн (тэгым), Квон Мин Чон (комунго), Ё Ми Сун (аджэн), Чой Мин Чон (каягым), Хо Бон Су (чангу) во главе с неизменным руководителем О Сок Шином. В течение программы мастера санджо демонстрировали своё искусство на четырёх ведущих инструментах корейской традиционной музыки: каягыме, комунго, тэгыме и аджэне в сопровождении чангу.

В рамках этого же фестиваля 24 июня 2019 года состоялось уникальное зрелище «Парачум»: впервые в столице России монахи храма Бонсо Чи Сан, Боп Чон, Хён Боп, Чи О представили буддийскую ритуальную церемонию Ёнсан Джагбёп («Сотворение дхармы»), которая проводится на 49-й день после смерти человека.





В церемонии также приняли участие Чан Че Хван с тхэпёнсо<sup>11</sup>, И Хан Юн (тэгым).



Учитывая формат концерта, были показаны отдельные фрагменты ритуальной процедуры: **син джунг джаг бёп** (церемония обращения к предводителю святого воинства с просьбой о защите места проведения церемонии и его окрестностей со всех сторон света – с севера, юга, востока, запада и снова с севера). **Гуанёк** – церемония «запивания» души усопшего и надевания новой одежды. **Ён сан джэ** – церемония подношения жертвенных

<sup>11</sup> Инструмент типа деревянного гобоя.

песнопений Будде, чтобы получить дозволения для мертвых идти в Чистую Землю – Райский Пруд. В этой части несколько разделов: Чёнсу бара, Даге джагбоп, Набичум (танец), Гисонгаджи, Парачум (танец), Унсимгэ, Хвоисим гог. Заключительная церемония **шищик** – последний приём пищи для души усопшего.

Завершился сезон 2019 года прошедшей 28 октября концертной программой «Загадочный мир пхири» в зале имени Ирины Архиповой.



Под руководством О Сок Шина группа в составе замечательных мастеров Ким Вон Сон (пхири), И Хан Юн (тэгым), Квон Мин Чон (комунго) и Юн Сун Пён (чангу) исполнила классическую музыку Кореи.



Необходимо подчеркнуть, что география концертного исполнительства ансамбля под управлением О Сок Шина заметно расширяется. Музыканты трижды посетили Саратовскую консерваторию, выступив на сцене Большого зала одного из старейших вузов России и впервые познакомив саратовскую публику с корейской традиционной музыкой. Была представлена концертная

программа к 100-летию Саратовской консерватории «Корейская традиционная музыка» (2012).

Министерство культуры РФ  
Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

КАФЕДРА НАРОДНОГО ПЕНИЯ И ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

**14** Воскресенье  
ОКТАБРЯ 2012 г.

БОЛЬШОЙ ЗАЛ

**ЧХОНСОНГОК**  
("ЧИСТЫЕ ЗВУКИ")

Ансамбль корейских традиционных инструментов "Иксан" (ЮЖНАЯ КОРЕЯ)  
Художественный руководитель - **О СОК ШИН**

В программе концерта представлены традиционные корейские инструменты: цитры комунго и каягым, бамбуковые флейты тэгым (поперечная) и дансо (продольная), язычковый духовой инструмент пхири, барабан чангу, а также традиционный песенный сказ пхансори, классический и народный танец

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО - ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ  
**ТАТЬЯНА КАРТАШОВА**



Это было первое знакомство саратовцев с неведомой ранее культурой Дальнего Востока.



В концерте приняли участие О Сок Шин (цитра комунго), Им Су Хён (флейта тэгым), Цой Бён Хо (флейта дансо), Ким Мин Ён (пхансори), Со Кён Сук (барабан чангу). В конце программы прозвучала в исполнении Ким Мин Ён самая популярная минъё (народная песня) «Ариран», входящая в список «Сто

символов Кореи», и которая по традиции завершает каждое выступления корейских певцов как музыкальное приношение своей стране и признание ей в любви.



Затем в 2016 году в Театральном зале Саратовской консерватории прозвучала новая программа ансамбля «Ири Хянче Чуль Пунню» (художественный руководитель О Сок Шин) под названием «Чхонсонгок», представившая образцы высокой классики.

Пятница  
**17**  
июня 2016

Министерство культуры РФ  
Саратовская государственная консерватория  
имени Л.В. Собинова  
Кафедра теории музыки и композиции

Начало в  
**18-00**

Театральный зал

**«ЧХОНСОНГОК»**  
(«Чистые звуки»)  
Корейская классическая музыка

И Хан Юн  
тэгым

Квон Мин Джон  
комунго

Джон Ми Джон  
аджэн

Хо Пон Су  
чанго



Автор программы и руководитель группы  
О Сок Шин

Автор проекта и ведущая программы  
доктор искусствоведения, профессор  
Татьяна Карташова

В ней приняли участие известные южнокорейские исполнители О Сок Шин (комунго и руководитель группы), И Хан Юн (тэгым), Квон Мин Джон (комунго), Джон Ми Джон (аджэн), Хо Пон Су (чангу).



Изюминкой концертной программы был замечательный исполнитель на тэгыме И Хан Юн, продемонстрировавший удивительную и утончённую культуру корейского вибрато.



Программа завершилась уникальной традицией синави, апеллирующей к храмовому искусству южных провинций. Считается, что синави произошло от шаманской музыки и связано с церемонией успокоения духов. В композициях присутствует импровизационный элемент, поэтому для исполнения этой музыки требуется высокая техника и виртуозное мастерство исполнителей.



В 2015 году состоялось премьерное выступление ансамбля под руководством О Сок Шина в Астраханской консерватории с концертной программой «Неслышанные санджо». Своё искусство продемонстрировали профессор Ю Сунми (каягым), О Сок Шин (комунго) и Ким Сиён (чангу).

**23** вторник  
**СЮНЯ**

Министерство культуры Российской Федерации  
Астраханская государственная консерватория  
ул. Советская, д.23  
Большой зал **18.00**

*Неслышанные санджо*  
(Республика Корея)



**Исполнители:**  
Ю Сунми (каягым)  
Ким Сиён (чангу)  
О Сок Шин (комунго)

В концерте принимают участие  
Квартет «Скиф»  
Вокальный дуэт Н.Тарасовой и Т.Важоровой

Концерт ведет доктор искусствоведения Татьяна Карташова



В настоящее время, безусловно, творческие контакты с Южной Кореей расширяются. В Москву и в российские города приезжают различные корейские коллективы, пропагандируя своё искусство и знакомясь с культурой

нашей страны. Но первой ласточкой был ансамбль «Ири Хянче Чуль Пунню» под руководством О Сок Шина, распахнувший перед российскими слушателями «душу» корейской музыки. За два десятилетия коллектив побывал в больших и малых городах России – Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде, Брянске, Краснодаре, Новороссийске, Симферополе, Ярославле, Городце, Арзамасе, Дзержинске, Ноябрьске, Петропавловск-Камчатском, Хабаровске; год за годом концертная география расширяется. Теперь гастролы различных корейских мастеров стали уже привычным делом в нашей стране. Но путь в Россию проложил именно господин О Сок Шин.

Чем же привлекает российскую публику корейская традиционная музыка? Корея – носительница одной из древних и самобытных музыкальных культур мира, обладающих богатыми и развитыми традициями. Интерес к корейской музыке в последние десятилетия заметно возрастает. К ней обращаются взоры учёных-исследователей, музыкантов, искусствоведов. Корейская традиционная музыка из всех культур дальневосточного региона выделяется своим звуковым обликом благодаря особенностям звука и ритму. В корейской музыке не звуковысотность, а ритм является самой сутью музыки. Это понятно даже на слух – ритм придаёт корейской музыке её пряность, остроту, специфичность. В некоторых жанрах ритм также подчёркивается взмахами и ударами веера. Подобной значимости ритма не встречается ни у соседей Кореи по региону – в Китае и Японии, ни в музыке Индии, где эти два параметра (ритм и звуковысотность) идут параллельными потоками. Эти качества определяют корейскую традиционную музыку как феномен, не потерявший связи с архаическими культурными пластами и продолжающий развиваться.

Отличительной чертой корейской музыки является следующий фактор. Её утончённость и экспрессивность создаётся за счёт особого вибрато. В корейской традиционной музыке звук – это не просто приём вибрато, как в европейской музыке, а природное естественное дыхание в звуке – выражение основ мироощущения, выступающего в тесной связи с природой. Безусловно,

подобное звучание и приёмы, его создающие, встречаются в японской и китайской музыке (это результат близости культур и общности мировосприятия), но в корейской музыке это качество звучания более непосредственное, «вibrато» более экспрессивное и дифференцированное. Характерный вибрирующий звук (ёсон у духовых и нонхян у струнных инструментов) присущ и корейским инструментам, что связано с их специфическим строением. Такое качество звука встречается во всём корпусе корейской традиционной музыки – в классической, придворной музыке чонъак (включающей аак, танъак и хянъак)<sup>12</sup> и в народной музыке минсогак (в том числе в типично корейском жанре сказа пхансори, в шаманской музыке синави).

В каждом из видов и жанров музыки это vibrато будет разным; кроме того, есть множество локальных разновидностей стиля исполнения. Нонхян или ёсон выступает фактором различия разных традиций. Общая динамика такова: в наиболее высокой, рафинированной традиции аак vibrато утончённое, изысканное, едва ощутимое, тогда как в композиции «высокой» традиции светской музыки санджо оно становится более настойчивым и страстным, пронизывая всю «ткань композиции», а в синави и пхансори является самой сутью этой музыки.

В целом, корейская музыкальная традиция в силу многообразия, длительной истории развития и некоторой закрытости внутри себя таит много новых удивительных открытий для исследователей. В перспективе необходимо обратиться к изучению богатого культурного наследия Корейского полуострова. В орбиту исследования должны войти звуковые символы корейской музыкальной культуры – инструментальное музицирование санджо, искусство песенного сказа пхансори, история развития корейских музыкальных инструментов, музыка чонъак (кагок)<sup>13</sup>,

---

<sup>12</sup> Аак – изящная ритуальная музыка, танъак – музыка китайской династии Тан, хянъак – местная придворная музыка.

<sup>13</sup> Кагок – это жанр классической вокальной музыки.



сиджо<sup>14</sup>) и минсогак (минъё<sup>15</sup>, чапка<sup>16</sup>), ансамбль самульнори<sup>17</sup>, завораживающие корейские танцы (пханкут<sup>18</sup>, тхэпхёнму<sup>19</sup>) и т.д.).

Любопытно отметить, что в последние время среди российского населения огромной популярностью пользуются корейские исторические и современные кинофильмы, в которых зачастую присутствуют высококачественные саундтреки. Этому способствует появившийся телеканал «Дорама», где доминируют корейские киноленты. Именно музыкальная сторона кинопродукции не только создаёт определённый звуковой фон и настраивает на атмосферу происходящих событий, но также помогает глубже понять и проникнуть в сущность корейской музыки. Молодёжь, очарованная многочисленными сюжетозахватывающими дорамами, разучивает полюбившиеся песни из фильмов, а некоторые начинают изучать корейский язык.

Чем же для нас, россиян, притягательна корейская традиционная музыка? Возможно тем, что в ней отражён менталитет корейского народа, которому присуща особая гордость, патриотизм, жизненное упорство, сердечное тепло и никогда неунывающий характер. Корейская сила духа проходит красной нитью через все жанры традиционной музыки, в которых в полной мере раскрывается национальное своеобразие и специфика художественного искусства Кореи. В этом, наверное, и состоит секрет привлекательности корейской традиционной музыки, и ещё в том, что она

---

<sup>14</sup> Сиджо – это классическая лирическая короткая песня, которая может также пропеваться под аккомпанемент барабана чангу.

<sup>15</sup> Минъё – корейская народная песня.

<sup>16</sup> Чапка – «сложная песня»: представляет собой венок из народных песен.

<sup>17</sup> Самульнори – букв. «игра на четырёх инструментах»: жанр корейской народной музыки, исполняется ансамблем из четырёх человек, каждый из которых играет на одном из следующих ударных инструментов: барабанах бук и чангу, гонге чин и тарелке кквенгвари.

<sup>18</sup> Пханкут – букв. «праздничная игра»: связан с шаманскими ритуалами, впоследствии стал самостоятельным жанром эстрадного искусства. Музыкальные рисунки подчёркиваются танцевальными движениями, акробатическими номерами и возгласами исполнителей.

<sup>19</sup> Тхэпхёнму переводится как «танец мира», танец-пожелание.

позволяет продемонстрировать силу духа и раскрыть эмоциональный «код» корейского народа.

Корейская культура насчитывает более двух тысяч лет. В настоящее время корейскими исследователями ведётся активнейшая работа по сохранению национального наследия, многие памятники культуры были открыты миру только в XX веке. Вероятно, эта земля скрывает ещё много чудес и музыкальных тайн, которые будут раскрываться перед пытливым европейским слушателем. Активную работу в этом направлении ведёт Областной Центр корейской традиционной музыки в г. Чонджу провинции Чоллабук-до. Один из авторов статьи, Татьяна Карташова, была единственным гостем из России, приглашённым для участия в работе международного симпозиума «Глобализация и видение традиционного исполнительского искусства Чонбук», который состоялся 12 июня 2019 года в Национальном университете.



Необходимо подчеркнуть, что Центр выполняет важную и ответственную миссию – работает над изучением и сохранением культурного наследия своей страны, что является стержнем духовной истории корейской нации.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что в сегодняшнем мире с его глобальными проблемами желание и умение услышать друг друга – это реальный путь к гармоничному сосуществованию всех культур Земли,

возможность прочувствовать весь калейдоскоп уникальных традиций народов нашей планеты. Ибо разум действительно ослабевает и становится бессилён, когда душа наполняется звучанием Вселенной...



## ТРИ ПРЕЛЮДИИ «EVA» ГАЗИЗЫ ЖУБАНОВОЙ

**Останькович Марианна Александровна**

*преподаватель Казахского национального университета искусств,  
Казахстан, г. Нур-Султан*

*Где кончаются традиционные приемы изображения – слово и его  
выражение в музыке – начинается душевное слышание.*

*Александр Романов*

**Аннотация:** *В статье рассматриваются три прелюдии «EVA» Газизы Жубановой для фортепиано. Анализируются особенности использования монограммы в музыкальном полотне произведений.*

**Ключевые слова:** *Газиза Жубанова, три прелюдии «EVA», фортепиано, монограмма.*

Во все времена музыка являлась особой сферой искусства, способной при помощи звуков, опираясь только на слуховое восприятие человека, передавать настроение, рисовать образы, воздействовать эмоционально. Ее выразительные и эстетические возможности многогранны. Издавна, в казахских легендах [«Ақсақ құлан», «Нар идірген» и др.] описывается

чудесная сила музыкального искусства, когда при помощи звуков передавали то, что невозможно было выразить словами.

О, домбра, почему твоя песня грустна?  
Грудь твоя забытых преданий полна.  
Лишь рукою коснусь я упругих струн,  
Зазвучит вековая боль, старина.

(Касым Аманжолов)

В восприятии музыки, также как и при других физиологических явлениях, человеческий слух подчинен некоторым закономерностям, благодаря которым люди реагируют на звуки. Воздействуя на нервную систему, они «заставляют» переживать те или иные эмоции. «Общая активность звуковых воздействий неизбежно служит и одной из предпосылок огромной впечатляющей силы музыки...»<sup>20</sup> Большинство исследователей предполагают, что музыка возникла на основе выразительной речи человека. В таком случае, в чем общность и различия выразительных возможностей музыки и слова? Любой речевой фразе можно придать огромное число разных оттенков и соответственно им смысловых ударений: от интонации скорби до интонации радости, от интонации восхищения до интонации безразличия. Мелодия тоже может интонироваться по-разному, но только по присущим для нее законам. Звуки мелодии связываются между собой ритмом, ладогармоническими тяготениями, а исполнительская интерпретация их касается тембра, артикуляции и динамики.

Музыкальное искусство, также как и литературное, связано с художественным образом. Оно вызывает яркие эмоциональные ассоциации, воздействуя на подсознание. «Музыка – это глубоко выразительная,

---

<sup>20</sup> Мазель Л. О природе и средствах музыки. Теоретический очерк об основах музыкального искусства и его эволюции. 2-е изд. М., 1991. С. 6.

взволнованная речь, язык души»<sup>21</sup>. Если проводить параллель между музыкой и литературой, то и в одном, и в другом виде искусства есть свои смысловые единицы. Наименьшими из них являются: музыкальная интонация и слово, нота и буква. В таком случае как расценивать понятие «монограмма» в музыке? Как соединение буквы и ноты, музыкальный перевод слова или его озвучивание?

Монограмма, в общеупотребимом значении, это сплетение начальных букв имени и фамилии в виде вензеля. В музыкальном искусстве существуют два вида шифра: буквенный и цифровой, ведущие свое происхождение от старинных систем записи звуков. Среди буквенных шифров в музыке преобладают монограммы – своеобразные авторские росписи или автографы, имена, инициалы, названия городов и целые фразы. В эпоху романтизма такие шифры встречаются в творчестве Р. Шумана. Буквенные темы «*ABEGG*», «*AsCH*», «*EsCH*» и др. составляли интонационную основу произведения. Самой знаменитой в истории музыки является фамилия Баха – «*BACH*». Значительное место в списке композиторов, использовавших эту музыкальную тему-символ, занимают романтики Ф.Шуберт, К.Шуман, Ф.Лист и др. Благодаря романтикам, подобные шифры, составленные из «музыкальных» букв стали распространенными в XX веке. Например, монограмма Д.Шостаковича, его музыкальный автопортрет, «*D-Es-C-H*». И это одни из самых ярких примеров в истории музыкального искусства. Безусловно одно: в этом приёме буквы проникают в музыкальную ткань и становятся единым целым творением.

В творческом наследии известного казахстанского композитора Г.А. Жубановой есть популярный среди исполнителей цикл из трёх прелюдий «*EVA*». Это яркие, характерные по образному и эмоциональному содержанию

---

<sup>21</sup> Мазель Л. О природе и средствах музыки. Теоретический очерк об основах музыкального искусства и его эволюции. С. 8.

пьесы. Написан цикл в 1988 году и посвящён безвременно ушедшей из жизни пианистке, заслуженной артистке КазССР Еве Коган.

Уже в самом названии «*EVA*» раскрывается програмность цикла: посвящение, события, образ. Название любого произведения несет ответственность в плане раскрытия образа, заданного композитором. А посвящение, как правило, всегда чётко конкретизировано. Но необычайность и оригинальность данного цикла состоит в том, что Г.А.Жубанова не ограничивается програмностью, заложенной в названии. Огромный творческий потенциал композитора требует большего проникновения в образность и автор, словно пытается отменить границы между музыкой и словом. Г.А.Жубанова вплетает «*EVA*» в музыкальную ткань и заставляет ноты «произносить» это имя словно молитву, без усталости, непрерывно.

Латинские буквы в имени «*EVA*» – ноты *E-F-A*, соответственно их слоговому обозначению ми-фа-ля. Буква «*V*» трактуется в нотах как «*F*» за неимением в буквенных обозначениях нот соответствующих звуку. Таким образом, три звука являются основным рабочим материалом и одновременно «лейтинтонацией» всего цикла. На протяжении трёх пьес монограмма «*EFA*» каждый раз по-новому вплетается в музыкальную ткань. Она то доминирует над всем звучанием, то уступает и становится «тенью». То звучит «одиноко», то сливается в единый поток «водопада» звуков. И так постоянно в бесконечном движении...

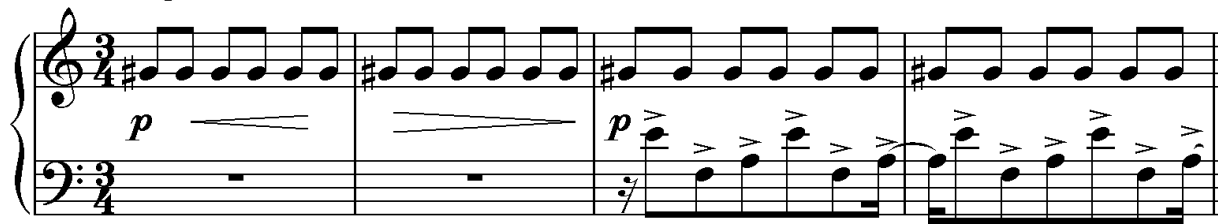
Знай, здесь в каждом атоме таится,  
Дышавший некогда, кумир прекрасныхлицей,  
Снимай же бережно пылинку с милых кос:  
Прекрасных локонов была она частицей.

(Омар Хайям)

Первая прелюдия Allegretto начинается с мерцающего «*gis*» – мажорной терции от тона «*e*». Монограмма «*EFA*» появляется с третьего такта в басовом голосе. Соотношение звуков: *e-f* – нисходящая большая септима, *f-a* –

восходящая большая терция. Почему композитор выбрала именно такое соотношение звуков, а не *e-f* – малая секунда вверх? Возможно, что при этом расположении создается ощущение широты дыхания и полётности:

**Allegretto**



Con Ped.

На протяжении всего экспозиционного материала монограмма служит своего рода *basso ostinato*, перемещаясь периодически по регистрам. В середине развития «*EFA*» звучит эпизодически в мелодии, словно пытаюсь «упорхнуть», взлететь над музыкой. Вся прелюдия пронизана тремя опорными звуками. Они то «парят» вверх, то спускаются вниз, то появляются в октавном удвоении, то в унисоне, украшенном форшлагами. Композитор раскидывает звуки по октавам: от малой – до четвертой, в конце произведения на общей кульминации. Таким образом, звуки «*EFA*» повторяются 55 раз в 31-ном такте из 54-х. В развитии материала первой прелюдии доминирует прием оstinатности. Он проявляется и в постоянном повторении «лейттемы», и в нарочитом повторении других голосов звучащих контрапунктом к ней. Здесь можно говорить о полиостинатности: одновременном сочетании *basso ostinato* и ритмического оstinато. Музыкальное полотно «окутано» звуками монограммы, словно образ Евы превратился в бесконечное эхо музыки.

Вторая прелюдия *Adagio* из плеяды миниатюр по форме и по весу массы мелодического и эмоционального богатства – емкое художественное полотно. В малой внешней форме вмещен огромный формат внутреннего духовного мира. Она достойна, быть в списке самых лирико-трагических страниц музыкального искусства. Таких, как прелюдия Шопена №4 *e-moll*, «Грезы» Шумана.

Авторское слышание образа, а не видение, выраженное через сходство образа в жизни и на полотне – психологический портрет, яркий пример звуковой графики. Таинственные звуки «EFA» здесь встречаются значительно реже [5 раз], эпизодически. Но они являются импульсом в развитии, появляясь уже в первом такте.

Третья прелюдия Allegro – это «взорвавшаяся» вторая пьеса. Её внешняя оболочка не выдержала давления ёмкой внутренней сущности. Отсюда и форма – фрагментарная, «осколочная», которая представлена не традиционными формами, а как «композиция», основой которой является структурность построения.

Как и первое произведение, всю третью миниатюру пронизывает оstinatность. По своей природе этот принцип развития характерен больше для выражения в музыке статики. Но в данной пьесе темп Allegro в совокупности с тридцатьвторыми и шестнадцатыми длительностями разрушают это ощущение и создают впечатление не «скованности», а стремительного нагнетания, накала чувств. Оstinatность словно вступает в борьбу с действием, как неизбежное, нависшее над действительностью с переживаниями, чувствами, смятениями. Также как и во втором произведении, монограмма появляется здесь с первых тактов и звучит на протяжении всего развития эпизодически, то одногласно, то в октавном удвоении. Помимо мелодического появляется и гармоническое сочетание «EFA» на педальном звучании, то есть происходит фактурное уплотнение монограммы. Развитие монограммы и ее преобразования можно наблюдать, просмотрев всю линию:

The musical score consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 5, and the second staff contains measures 6 through 9. Measure 1 is marked 'Allegretto' and 'p'. Measure 2 is marked 'f'. Measure 3 is marked 'mp'. Measure 4 is marked 'f' and includes a 'sua' (sustained) marking with a dashed line and a 'tr' (trill) marking with a wavy line. Measure 5 is marked 'Adagio' and 'p'. Measure 6 is marked 'Allegro' and 'f'. Measure 7 is marked 'f' and includes a 'Ped.' (pedal) marking. Measure 8 is marked 'ff'. Measure 9 is marked 'f' and includes a 'Sub' (sub-octave) marking with a dashed line and a 'Ped.' marking.



Третья миниатюра является динамическим итогом всего цикла. Если сюжетность эмоциональной линии всех трёх произведений можно сравнить с чередованием эмоций и разума: первая - чувство, вторая – слово, третья – чувство, то в заключении *Adagio* – фрагмент мысли и *a tempo* – чувство – создают эффект непреложного вечного единства их с переменным триумфом торжества.

Монограмма, как уже говорилось выше, всегда была своеобразным художественным приемом, при помощи которого композиторы шифровали и «вплетали» в музыкальное полотно определенные, значимые для них имена, названия городов, фамилии... Таким способом их творения приобретали некоторую символичность.

В казахстанской музыке, «Три прелюдии «EVA»» являются ярким примером, подтверждающим важную сущность, скрытую в необычайной поэзии звуков. Многогранный талант автора предоставляет слушателю возможность окунуться в богатство тонких граней чувств и сопереживать вместе с ней. Как бы твердя всем своим музыкальным естеством:

... цель всего творенья – мы,  
источник знания и прозренья – мы.  
Круг Мироздания подобен перстню:  
Алмаз в том перстне, несомненно, мы.  
(Омар Хайям)

Использование композитором монограммы «EFA», послужившей в данном цикле «лейтинтонацией», смысловой единицей, объединяющей все три миниатюры позволило Г.А.Жубановой навсегда запечатлеть образ талантливой пианистки Евы Коган в бесконечном звучании музыки.

### Список литературы

1. Жубанова Г. Мир мой – Музыка. Кн. 1, 2. Алматы, 1997.

- Музыкальный энциклопедический словарь / Редакция Г.В. Келдыш. М., 1990.
- Мазель Л. О природе и средствах музыки. М., 1991.



## **ПРЕЛОМЛЕНИЕ БРАЗИЛЬСКИХ ЖАНРОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭЙТОРА ВИЛЛА-ЛОБОСА**

**Горбунов Алексей Игоревич**

*Студент III курса кафедры теории музыки и композиции*

*Саратовской государственной консерватории*

*имени Леонида Витальевича Собинова*

Интенсивное культурное взаимодействие, начавшееся в связи с колонизаторской деятельностью португальцев в первой половине XVI века на территории Бразилии, породило множество самобытных форм песни, музыки и танца. С ростом населения страны и возникновением городов появился спрос на определенный тип культурных развлечений, диктуемый средним классом. До возникновения публичных концертов существовали такие формы досуга, как светские и религиозные праздники, дни рождения членов королевской семьи, а также появившиеся в XVIII веке оперные постановки. Примерно в это же время набирает популярность еще одна форма развлечений – музицирование в домах представителей высшего сословия. Как правило, крупные помещики содержали собственный оркестр из профессиональных музыкантов. В репертуар оркестра входили лучшие образцы европейской

музыки, которые могли быть услышаны только приглашенными гостями на закрытых от посторонних людей мероприятиях. Такие вечера позволили сойтись профессиональным музыкантам и любителям, которые с удовольствием демонстрировали свои таланты, к примеру, за клавесином. Другое дело обстояло с местными (индейскими) и завезенными на континент африканскими этносами: музыка воспринималась ими либо как часть ритуала, недоступного для европейского человека, либо как форма развлечения на традиционных праздниках. Подобный взгляд сложился в связи с неблагоприятными условиями, в которых находились рабы. Таким образом, несмотря на значительное социальное расслоение, в этом интернациональном «котле» рождаются новые оригинальные жанры. Одним из них является модинья – разновидность лирической песни, написанная для двух голосов под гитарный или клавишный аккомпанемент. Она отличалась простотой тематического содержания (как правило, это была любовная лирика) и изящностью мелодической линии.

По словам исследователей, модинья возникла в конце XVIII века и была изначально популярна среди обеспеченной публики. Позднее эта песенная форма получила распространение в кругу простых бразильцев и португальцев. Интересно происхождение самого термина «модинья»: оно непосредственно связано с португальским жанром «мода» – так в XVIII веке называлась любая песня, которая «исполнялась в салонах представителями португальской знати» [1, 48]. Модинья заимствовала у этого жанра некоторые черты формы и мелодические характеристики, поэтому, по свидетельству учёных, впоследствии «настолько разнообразилась, что перестала иметь индивидуальные специфические особенности» [1, 48]. Однако можно выделить несколько черт, присущих модинье: это куплетная форма; сравнительно небольшой звуковысотный диапазон (в ранних образцах); простой ритмический рисунок в мелодии, где время от времени встречаются синкопы; незамысловатый арпеджированный аккомпанемент, состоящий из трезвучных аккордов.

Следует подчеркнуть, что большая часть сохранившихся модиний не имеет авторства, так как они могли сочиняться музыкантами-любителями – представителями высших сословий, которым не было нужды фиксировать свои музыкальные творения. Однако история сохранила имя одного из творцов, обращавшихся к этому жанру. Им был священник Домингуш Калдаш Барбоза (1740–1800), прекрасно владевший скрипкой и гитарой, а также сочинявший поэтические тексты. Барбоза прославился при дворе как исполнитель собственных песен-модиний. Интересно, что его стихи были положены на музыку знаменитыми композиторами того времени, такими как Маркус Португал<sup>22</sup> (1762–1830) и Антониу Леал Мореира<sup>23</sup> (1758–1819).

Неудивительно, что модинья привлекла внимание композиторов XX века, в числе которых всемирно известный музыкант Эйтор Вилла-Лобос. Его считают одним из первых латиноамериканских композиторов, кому удалось получить признание в Европе. В течение всей жизни Вилла-Лобос изучал бразильскую народную музыку. На этапе своего творческого становления в начале 1910-х годов ему удалось посетить несколько бразильских штатов, где познакомился с традициями и культурой африканских и индейских племен. В своих произведениях композитор синтезировал стилистические особенности музыки вышеперечисленных культур с чертами европейской традиции сочинительства. Таким образом, в творчестве Вилла-Лобоса нашли отражение жанры бразильской популярной музыки, в частности, любимая композитором модинья. В данной статье будут рассмотрены несколько таких ярких примеров из сочинений выдающегося бразильского музыканта.

Большой популярностью пользуется цикл «Бразильских Бахиан», написанный Вилла-Лобосом в период с 1930 по 1945 год. Следует отметить, что на протяжении всего жизненного пути композитор почитал и изучал творчество И.С. Баха. Результатом кропотливого исследования сочинений

---

<sup>22</sup> Португальский музыкант, переехавший в Бразилию в 1811 году.

<sup>23</sup> Известный португальский композитор конца XVIII века.

великого немецкого мастера явился данный цикл, состоящий из девяти опусов. Каждая из частей «Бразильских Бахиан» имеет двойное название: одно европейское (интродукция, прелюдия, фуга, ария), а второе – бразильское (эмболада<sup>24</sup>, дезафью<sup>25</sup>, шоро<sup>26</sup>, модинья). Это связано с тем, что композитор видел связь между вышеназванными жанрами. По его словам, токкаты и жиги напоминают подвижные бразильские танцы, а модинья схожа с баховской арией. Данное обстоятельство подтверждают названия медленных частей первой, третьей и восьмой Бахиан.

В «Прелюдии (Модинье)» из первой Бахианы звучит выразительная тема, следующая после вступления. Мелодия напоминает широкую баховскую арию и развивается секвенционно в обрамлении хорального аккомпанемента:



Вилла-Лобос, безусловно, переосмыслил жанр модиньи, приблизив его к баховским образцам за счет хоральной фактуры, строгого стиля изложения и секвентного развития мелодии (тема соответствует баховскому принципу «ядро-развертывание-кадансирование»). При этом композитор сохранил лирическое начало, присущее модинье, и гомофонно-гармоническое сопровождение, характерное для песенной музыки.

Аналогичный случай можно наблюдать в «Арии (Модинье)» из третьей Бахианы. Основная мелодия исполняется пианистом и движется секвентно, напоминая тему «Прелюдии». Примечателен тот факт, что аккомпанемент

---

<sup>24</sup> Звучащая в быстром темпе народная мелодия.

<sup>25</sup> Музыкально-поэтическая форма бразильской музыки, которая представляет собой сатирический диалог двух исполнителей с чертами импровизации, сопровождаемый танцем.

<sup>26</sup> Шоро – это жанр уличного музицирования, концентрирующий элементы мелодии и ритма, которые характерны для бразильской городской культуры.

строится на простых аккордах (трезвучия и задержания к ним), но не арпеджированных, как это было бы в модинье. Единовременное звучание вертикалей свидетельствует о присутствии черт хоральности:

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of a treble clef staff (I.) and a bass clef staff (II.). The treble staff contains a melodic line with triplet markings and a fermata. The bass staff contains block chords. The second system also has two staves, with the treble staff (I.) showing a more complex melodic line with triplets and the bass staff (II.) showing block chords. Both systems are marked with a tempo of 'Largo (♩ = 72)'.

Несколько другая картина предстает в «Арии (Модинье)» из восьмой «Бразильской Бахианы». Здесь отсутствует хоральность, линия аккомпанемента полифонизирована. Фактура сопровождения напоминает баховские темы со скрытой полифонией, где мелодия делится на два элемента: оstinатный тон (как правило, квинтовый) и подвижные звуки. В партитуре явно прослеживается данный принцип:

The image shows a musical score for a solo violin and a string quartet. The violin part is marked 'Solo' and 'f'. The string quartet parts (Violins I and II, Alto, and Cello/Double Bass) are marked 'pp' and 'à pupilles sans sourd.'. The score shows a complex polyphonic texture with multiple moving lines.

Что касается самой темы-модиньи, то она строится по тем же законам, что были выявлены в предыдущих Бахианах, и имеет ярко выраженное лирическое начало.

В ряду многочисленных опусов Вилла-Лобоса можно выделить одну примечательную пьесу – «Модинью» из цикла «Serestas»<sup>27</sup>, где композитор использует тему, «заимствованную напрямую из бразильского фольклора» [2, 106]. Она была записана самим Вилла-Лобосом в штате Баия на северо-востоке Бразилии. Интересно, что в поэтическую основу сочинения лег текст Мануэля Бандейры<sup>28</sup> (1886–1968), написанный в 1926 году специально под эту мелодию. Естественно, что тематика стихотворения – это лирика, где повествуется о безответном чувстве любви.



По мнению исследователей, в «Модинье» Вилла-Лобос «старался приблизить изложение фортепианной фактуры как можно ближе к гитарной» [4, 117]. В качестве доказательства приводится аргумент, что аккомпанирующий пласт изложен аккордами в тесном расположении, смена которых происходит будто бы посредством сдвига позиции<sup>29</sup> на гитарном грифе. Также «по гитарному» берутся сами аккорды: звучит сначала низкий бас, а затем созвучие на полторы октавы выше. Интересно, что ровно через десять лет композитор создал дополнительную редакцию «Модиньи» для гитары и голоса (или флейты). Музыкальный материал остался неизменным: Вилла-Лобос только транспонировал сочинение в более удобную для исполнителей тональность – e-moll.

<sup>27</sup> В переводе с португальского – «Серенады».

<sup>28</sup> Крупный бразильский поэт-модернист, переводчик.

<sup>29</sup> Номер лада, на котором находится указательный палец левой руки во время извлечения аккордов, созвучий или отдельно взятых звуков.



Необходимо подчеркнуть, что «Модинья» как самостоятельное сочинение получила большую популярность, претерпела множество авторских аранжировок. Данное сочинение включил в свой репертуар знаменитый бразильский музыкант Антониу Карлос Жобин (1927–1994).

Пройдя большой путь эволюции от существования в аристократических салонах до распространения во всех слоях населения, модинья стала неотъемлемой частью бразильского фольклора. Подтверждением этому служат многократные прецеденты обращения к этому жанру академических композиторов и представителей бразильской популярной музыки. Следует подчеркнуть, что музыканты сочиняли близкие характеру модиньи мелодии, а также нередко цитировали фольклорные образцы. Приведенные в статье примеры из цикла «Бразильских Бахиан» являются оригинальными творениями композитора, в которых европейские принципы сочинительства соединяются с некоторыми чертами жанра модиньи, а небольшая пьеса из цикла «Serestas» содержит подлинную народную тему. В заключение необходимо отметить тот факт, что на сегодняшний день, по мнению бразильских исследователей, модинья является одним из «символов национального самовыражения» [3, 237].

#### Список литературы

1. Да Лима Э. Модинья и лунду в Бразилии // Классическая бразильская музыка. Textos do Brasil, 2007. № 2. С. 46–51.
2. Мариз В. *Эйтор Вилла-Лобос. Жизнь и творчество.* – М.: Музыка, 1977. – 147 с.



3. Lima, E de. A modinha e o lundu: dois classicos nos tropicos. – Sao Paulo, 2010. – 248 p.

4. Picchi, A. As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de analise, texto-musica e pianismo para uma interpretacao. – Campinas: Sao Paulo, 2010. – 358 p.



**МУЗЫКАЛЬНАЯ И ОБЩАЯ ПЕДАГОГИКА:  
ТЕОРИЯ, МЕТОДИКА, ПРАКТИКА**



**ДИСКЛАВИР – ИННОВАЦИОННЫЙ ИНСТРУМЕНТ  
СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

**Останькович Дмитрий Валерьевич**

*композитор, доцент Казахского национального университета искусств,  
Казахстан, г. Нур-Султан*

***Аннотация:** Статья посвящена клавишному инструменту нового поколения – Дисклавиру. В ней дается анализ технических возможностей данного инструмента и раскрываются новые грани его применения в композиции.*

***Ключевые слова:** Дисклавир, акустические рояли фирмы «Yamaha», MIDI- формат, композиция.*

Дисклавиры – это традиционные акустические рояли или фортепиано фирмы «Yamaha» [1], дополненные специальной системой электромеханических соленоидов и оптических датчиков. Высокотехнологичная начинка инструмента позволяет анализировать и фиксировать игру музыканта, а затем в мельчайших деталях самостоятельно воспроизводить работу фортепианного механизма.

Дисклавир записывает информацию в формате данных MIDI. Передовая на сегодняшний день модель дисклавира «Enspire Pro» [2] может анализировать и распознать 1024 уровня скорости нажатия клавиш и движений молоточков и 256 положений педалей инструмента. Благодаря этому механизм воссоздает точную скорость, с которой каждый молоточек ударяет по струне, малейшие изменения положения педали и даже скорость снятия рук с клавиш инструмента, что влияет на время возврата к струнам демпферов. Все эти детали индивидуальны для каждого исполнителя, и они определяют уникальность его интерпретации.

Для дисклавиоров существует огромная библиотека MIDI-записей выполненными профессиональными пианистами. Современные дисклавиры просты и удобны в управлении, к ним легко подключаются по сети Wi-Fi мобильные девайсы, благодаря которым инструмент получает новые возможности и доступ к эксклюзивному контенту.

Также существует специальный магазин музыки для дисклавиоров в котором можно купить понравившееся исполнение. А можно подключиться к «Disklavier Radio» с 30 каналами стрима – от джаза и рока до классических концертов и выступлений лучших пианистов мира. Существует и сервис потокового видео «Disklavier TV» транслирующий видео с концертов идеально синхронизированное с вашим дисклавиром [3].

Одна из главных функций дисклавиоров – музыкально-эстетическая. Инструменты выставляют на презентациях, в холлах гостиниц, торговых, выставочных и бизнес-центров. В память системы закладываются музыкальные

произведения определенной стилистики, чтобы гости могли наслаждаться живой музыкой. Дисклавир - своего рода элитный аксессуар, показатель возможностей владельца и его хорошего вкуса.

Первоначально инструменты играли только в режиме «соло», позже появились варианты «PianoSoft Plus» и «PianoSoft Audio». Эти форматы позволяют добавить к звукам рояля записанные партии других инструментов и даже голоса. Звучание варианта «Plus» сравнивают с джазовым клубом, а «Audio» – уже с настоящим концертным выступлением.

Дисклавиры можно использовать и в других целях:

1. Как обычный акустический клавишный инструмент.

Все модели дисклавиоров основаны на акустических роялях и фортепиано компании «Yamaha». Они специально были спроектированы так, чтобы электромеханические элементы инструмента не влияли на звук при «живой» игре.

2. Для записи, хранения и воспроизведения исполнений с образовательными целями.

Запись производится в память дисклавира, на компьютер или на информационный накопитель (CD, USB и др.). Возможность записи и воспроизведения может широко применяться в образовательных целях: для того, чтобы ученик мог услышать себя со стороны, для отслеживания прогресса, для записи исполнений преподавателем, для разучивания произведений, исполняемых в 4 руки и т.д.

3. Для использования во время дистанционных мастер-классов (фортепиано и вокал), курсов повышения квалификации, концертов и конкурсов.

С помощью интернет-связи производится соединение двух дисклавиоров, находящихся в разных городах и даже странах (параллельно производится видеотрансляция с помощью видеоборудования). Игра на одном дисклавире в режиме реального времени акустически воспроизводится на другом дисклавире, что открывает широкие возможности для проведения

дистанционных мастер-классов (фортепиано и вокал), курсов повышения квалификации, концертов и конкурсов.

#### 4. Для сочинения музыки.

Дисклавир позволяет применять при сочинении музыки новые приемы и техники исполнения, которые реальному пианисту сыграть трудно и даже невозможно. Это расширяет горизонты творчества современных композиторов.

Очень интересен многолетний опыт проведения дистанционных фортепианных конкурсов на дисклавирах. Уже двадцать лет в Университете штата Миннесота (США) проводится международный фортепианный конкурс «E-Competition» [4]. Конкурсанты делают записи своей программы на дисклавирах расположенных в разных городах и странах. Звуковая дорожка записывается в формате MIDI, а видео фиксируется отдельно, и оба файла отправляются организаторам. В Артистическом центре «Yamaha» Нью-Йорка в определенный период времени собирается жюри, для которого все конкурсные выступления проигрываются на местном дисклавире, синхронизированном с видео.

В Москве уже второй год подряд Ассоциация лауреатов Международного конкурса имени П.И. Чайковского проводит Международный конкурс «D-Competition» [5]. В отличие от американского, все прослушивания этого конкурса проходят на дисклавире не в записи, а в реальном времени. Конкурсанты играют в разных городах и странах, и в то же самое время жюри слушает их исполнение на дисклавире в Москве. Конкурс проводится также и по номинации «Композиция». К Положению конкурса композиторов прилагаются методические рекомендации по сочинению музыки на дисклавире. Также на сайте конкурса размещена видеозапись лекции председателя жюри в номинации «Композиция» А.И. Микиты, в которой он раскрывает некоторые нюансы композиторской работы над произведением для дисклавира.

В этом году в конкурсе «D-Competition» в номинации «Композиция» участвовали три моих ученика и все они заняли призовые места [6]:

Тимофей Утегенов – I премия в группе «А» за «Две пьесы-картины» для дисклавира;

Нурислам Доспай – I премия в группе «А» за «Три посвящения» цикл пьес для дисклавира;

Василий Зайцев – III премия в группе «В» за «Две прелюдии» для дисклавира.

Это был первый опыт сочинения музыки для дисклавира и он оказался довольно удачным. Предлагаю вашему вниманию краткий анализ конкурсных работ.

### Тимофей Утегенов. «Две пьесы-картины» для дисклавира.

Первая пьеса цикла Т. Утегенова «Звездная ночь»:

**Andante non troppo** ♩ = 80

The musical score is written for disklavier and consists of three systems. The first system is marked *pp* and *Andante non troppo* with a tempo of ♩ = 80. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 3/4. The melody in the right hand is characterized by a soft, legato line of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment with sustained chords and moving bass lines.

Создавая произведения с учащимися для нового и особого в техническом плане инструмента, в первую очередь, мы пытались эти особенности использовать на практике. Например, в данной пьесе исполнить в правой руке октавы на легато в нюансе нежнейшего пианиссимо, задача

невыполнимая для пианиста. Дисклавиру же это по силам. Этот «сверхисполнитель» дарит слушателям новые краски и впечатления.

Вторая часть пьесы многоплановая. Создается это ощущение благодаря большому регистровому разрыву в фактуре. Мы видим картину, которая рисует в верхнем регистре инструмента сияние ночного неба, яркие звёзды. Одновременно, представляем себе замороженного происходящим наблюдателя – степенные переборы в левой руке:

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system begins with a dynamic marking of *p* (piano). The right hand plays arpeggiated chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system continues this texture, with the right hand moving to more complex chordal structures.

Вторая пьеса цикла «Крик» очень «дисклавирна» по своему звучанию:

The image shows the musical score for the second piece of the cycle 'Cry', marked **Allegro**. The score is written for piano and features a wide register. The right hand starts with a very loud *ff* dynamic, playing chords, while the left hand plays a steady bass line with triplet patterns. The dynamic in the left hand is marked *mf*. The piece concludes with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

Эффект от игры кластерами в быстром темпе и, особенно, «репетиции кластерами» не сравним с игрой на обычном фортепиано. На данном инструменте это резкое, конфликтное звучание впечатляет слушателей еще больше.

**Нурислам Доспай. Цикл пьес для дисклавира «Три посвящения».**

Первая пьеса «Посвящение моему дедушке» начинается с тревожного ритма на нюансе *p* с использованием левой педали инструмента (контроллер СС67):



Тревожный ритм в сочетании с педалью передает «живое» человеческое волнение. В средней части пьесы проявляется «дисклавирность» звучания – исполнение мелодии октавами на легато с довольно эффектным мордентом в конце предложения:



Вторая пьеса «Посвящение Абаю Кунанбаеву» интересна в этом плане своим последним проведением темы во второй части. Мелодия в правой руке дублируется, также, как и нижний звук в левой руке, исполняющей аккомпанемент:

Третья пьеса «Посвящение Джамбулу Джабаеву» также эффектна своей концовкой. Постоянные октавные дублировки в мелодии и в басу приводят в последних двух тактах к дублированию в две октавы и последнему аккорду в три яруса на фортиссимо:

### Василий Зайцев. «Две прелюдии» для дисклавара.

Одним из распространенных технических приемов, который использовал В. Зайцев в своих «Двух прелюдиях», является прием октавных дублировок:



Musical score for piano, measures 7-16. The right hand features a series of chords with a dynamic marking of *mf*, transitioning to *f*. The left hand contains several triplet patterns.

В следующих примерах можно наблюдать и другие технические приемы неисполняемые на классическом инструменте фортепиано. Например, подобные элементы быстрых и пассажей:

Musical score for piano, measures 17-27. The right hand features a rapid passage with a 9-measure run and a triplet. The left hand has triplet accompaniment.

Или эффектные гроздья аккордов и многооктавные дублировки:

Musical score for piano, measures 28-37. The right hand features dense chord clusters and multi-octave doublings. The left hand has triplet accompaniment. Dynamic markings include *sfz*.

Вторая прелюдия также продолжает технику дублировок используемую в первой прелюдии и вносит новый элемент – тип плотной фактуры, исполняемой на нюансе пиано и пианиссимо:

56

*p*

59

*pp*

Заканчивается прелюдия ярким и динамичным крещендо к финальному аккорду на два форте:

78

*ff*

Пандемия активизировала поиски новых возможностей перехода музыкального образования на дистанционный формат. Применение на практике дисклавиров позволяет эффективно проводить дистанционные занятия, мастер-классы, конкурсы и другие учебные формы работы. Эти гибридные инструменты удачно интегрируются в современную систему дистанционного музыкального образования, и даже служат новым стимулом для вдохновения творцов музыки – современных композиторов.

1. [https://ru.yamaha.com/ru/products/musical\\_instruments/pianos/disklavier/index.html](https://ru.yamaha.com/ru/products/musical_instruments/pianos/disklavier/index.html)
2. [https://ru.yamaha.com/ru/products/musical\\_instruments/pianos/disklavier/enspire\\_pro/index.html#product-tabs](https://ru.yamaha.com/ru/products/musical_instruments/pianos/disklavier/enspire_pro/index.html#product-tabs)
3. <https://www.yamaha.com/usa/DisklavierTV/home.html>
4. <https://www.piano-e-competition.com/default.asp>
5. <http://d-competition.com/>
6. <http://d-competition.com/wp-content/uploads/2019/12/Результаты-конкурса-композиторов.pdf>



## **АНАЛИЗ ВЗАИМОСВЯЗИ ТРЕВОЖНОСТИ И ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ПРЕДПОЧТЕНИЙ ПОДРОСТКОВ**

**Серикова Индира Мейрамовна**

*ГУ «Комплекс «Музыкальный колледж-музыкальная школа-интернат  
для одарённых детей»*

*Преподаватель по классу фортепиано*

*Павлодарская область, г. Павлодар*

В настоящее время комплексно и всесторонне изучаются влияние эмоционального состояния подростков на различные сферы их жизни. Однако она не утратила своей актуальности, особенно в связи с социальными условиями современных подростков и их развитием. В контексте серьезных психофизиологических изменений, присущих подростковому возрасту,

современное образование ставит детей в очень стрессовую ситуацию: комплексное тестирование (КТ) вводится в конце девятого класса; в то же время требуется профессиональная подготовка; сложные изменения в области профессионального образования требуют от подростков быстрого понимания ситуации, но часто не могут предоставить достаточную информацию; пожилые люди не имеют возможности эффективно помочь подросткам решить эти проблемы и т.д. Эти и другие факторы привели к тому, что одним из основных эмоциональных состояний современных подростков является тревога. По мере того как человек продолжает существовать в определенном эмоциональном состоянии, оно постепенно перерастает в личностное качество, а в нашем случае – в тревогу.

В этих условиях, учитывая вышеперечисленные факторы, целесообразно организовать психологическое сопровождение учебного процесса. Следовательно, необходимо исследовать и учитывать взаимодействие проявлений тревоги и различных сфер жизни и самоопределения детей-подростков, чтобы оптимизировать психолого-педагогическую помощь детям в этих обстоятельствах, учитывать эти факторы в процессе общей и профессиональной подготовки молодежи и учитывать эти факторы в процессе психолого-педагогического воспитания субъекта образовательного процесса.

Одним из важнейших направлений самоопределения молодежи является профессиональное самоопределение. Переход на двухуровневую систему высшего образования и изменения требований к уровню знаний при поступлении в профессиональные учебные заведения вынудили современных молодых людей определиться с этим аспектом в более раннем возрасте, то есть к окончанию средней школы. Поэтому мы считаем актуальным и необходимым изучение взаимосвязи между этой областью самоопределения и подростковой тревожностью.

Целью нашего исследования является изучение особенностей взаимосвязи между тревожностью и профессиональной предрасположенностью у детей старшего подросткового возраста.

Исследование подростковой тревожности и профессиональной ориентации отражено в книге К.Гуревич, А.Климов, А.Маркова, С.Чистякова Н.Пряжников, А.Прихожане, в работах Долгова и многих других исследователей.

Тревога – это склонность индивидов испытывать тревогу, которая характеризуется низким порогом тревожной реакции; один из основных параметров индивидуальных различий [5]. А.М.Прихожане выявили следующие признаки подростковой тревожности [4, с. 111–115]:

- Опыт, чувства: позитивные, мобилизационные; очевидный страх неудачи, катастрофической неудачи; нетерпимость к ожиданиям; желание убежать, спрятаться, исчезнуть; одиночество, неуверенность; комплекс неполноценности, беспомощность, вина, стыд;

- Поведение: ребенок постоянно крутит вещи в руках, теребит бумагу, одежду и волосы; сосет ручки, пальцы, волосы и одежду; грызет ногти и ручки; нервозность, сдержанность и неспособность расслабиться; повышенная раздражительность, рассеянность и частый плач;

- Физиология: Склонность краснеть (бледнеть), лицо покрывается пятнами; обильное потоотделение в тяжелых случаях; дрожь, дрожащие руки; сильная дрожь во время неожиданного лечения, неожиданные звуки; учащенное сердцебиение; затрудненное дыхание; физические жалобы: боль в животе, позывы к мочеиспусканию, пульсация висков, головная боль и т.д.; Нарушения сна, питания и т.д.

Однако проявления тревожности имеют не только внешние характеристики, они косвенно отражаются на многих важных аспектах подростковой жизни.

Для проведения экспериментального исследования мы использовали следующие психодиагностические методики: проявления тревожности – шкала ситуативной и личностной тревожности Спилбергера Ч.Д. – Ханина Ю.Л., методика диагностики уровня школьной тревожности Филлипса (Veeman N. Phillips), профессиональные склонности – дифференциально-

диагностический опросник (ДДО) Е.А. Климова.

База исследования – 96 учеников девятых классов (50 девочек и 46 мальчиков) города Павлодара. Возраст испытуемых – 14–15 лет. Экспериментальное исследование проводилось в марте-апреле 2021 года, что соответствует второму учебному полугодю.

Обработка полученных данных проводилась с помощью методов математической статистики: первичная статистическая обработка, определение значимости различий с помощью t-критерия (критерий Стьюдента) и  $\chi^2$ -критерия (критерий Пирсона), корреляционный анализ, анализ и интерпретация результатов. Выбор методов и методик определялся целью исследования.

С помощью методики Спилбергера – Ханина нами проводилась диагностика ситуативной и личностной тревожности. При анализе нами учитывались половые различия испытуемых. Результаты приведены в таблице 1.

Анализ представленных в таблице данных позволяет заключить, что девочки и мальчики-подростки значимо различаются по степени выраженности как личностной, так и ситуативной тревожности. При этом подавляющее большинство девочек демонстрирует средний уровень тревожности, тогда как мальчики имеют довольно высокие показатели по высокому уровню обоих рассматриваемых видов тревожности. На наш взгляд, это может быть обусловлено как психофизиологическими особенностями, присущими подростковому возрасту, так и более низкой компетентностью мальчиков в плане отреагирования или компенсации своих тревожных переживаний.

Таблица 1 - Частотное распределение испытуемых по уровням ситуативной и личностной тревожности

Параметр	Уровень	Количество испытуемых (%)		Значимость различий ( $\chi^2$ -критерий)
		Мальчики	Девочки	
Ситуативная	Высокий	37,0	16,0	0,001

тревожность	Средний	58,7	76,0	0,001
	Низкий	4,3	8,0	
Личностная тревожность	Высокий	39,1	4,0	
	Средний	39,1	88,0	
	Низкий	21,8	8,0	

Проявления тревожности у подростков изучались нами с помощью методики диагностики уровня школьной тревожности Филлипса. Анализ данных по этой методике проводился с учетом половых различий испытуемых. Средние показатели по каждой шкале приведены в процентном отношении к максимальному показателю данной шкалы. Результаты приведены в таблице 2.

Таблица 2 - Сравнительный анализ проявлений школьной тревожности у мальчиков и девочек подросткового возраста

Параметр	Средний показатель (%)		Значимость различий (t -критерий)
	Мальчики	Девочки	
Общая тревожность в школе	51,8	55,9	-
Переживание социального стресса	45,7	46,3	-
Фрустрация потребности в достижении успеха	47,4	58,6	0,05
Страх самовыражения	76,7	71,8	-
Страх ситуации проверки знаний	48,0	48,4	-
Страх не соответствовать ожиданиям окружающих	73,6	66,9	0,05
Низкая физиологическая сопротивляемость стрессу	28,8	54,6	0,001
Проблемы и страхи в отношениях с учителями	42,3	43,8	-

Полученные нами данные позволяют сделать выводы о выраженных проявлениях школьной тревожности в обеих группах испытуемых, поскольку автор теста говорит о повышенной тревожности ребенка по данному параметру, если количество совпадений по шкале более 50 %, и о высокой тревожности – более 75 %. В нашем случае и у мальчиков, и у девочек «лидируют» такие проявления, как страх самовыражения и несоответствия ожиданиям окружающих.

Интересно, что в целом проявления школьной тревожности сильнее

выражены у девочек – в отличие от результатов предыдущей методики. Это подтверждается значимостью различий по таким параметрам, как фрустрация потребности в достижении успеха и низкая физиологическая сопротивляемость стрессу. По нашему мнению, это может свидетельствовать о более выраженной карьерной направленности девочек в данном возрасте, их большей зависимости от мнения окружающих, а также от социальных стереотипов.

Диагностика профессиональных склонностей испытуемых проводилась нами по дифференциально-диагностическому опроснику (ДДО) Е.А. Климова с учетом половых различий испытуемых. Результаты приведены в таблице 3.

Таблица 3 - Частотное распределение испытуемых по типам профессиональных склонностей

Тип профессии	Количество испытуемых (%)		Значимость различий (X <sup>2</sup> -критерий)
	Мальчики	Девочки	
«Человек – природа»	26,1	32,0	0,01
«Человек – техника»	30,4	16,0	
«Человек – человек»	17,4	20,0	
«Человек – знаковая система»	13,0	12,0	
«Человек – художественный образ»	13,0	20,0	

Результаты диагностики профессиональных предпочтений выявили значимые различия в профессиональных склонностях мальчиков и девочек подросткового возраста. Так, если у мальчиков основное предпочтение отдается типу «Человек – техника», то девочки склоняются к типу «Человек – природа». Интересно отметить, что обе выборки продемонстрировали минимальную заинтересованность типом профессии «Человек – знаковая система», хотя современные требования к профессионалам практически во всех областях предполагают информационную компетентность, связанную именно с этим типом профессии.

Для изучения характера взаимосвязи исследуемых параметров мы использовали корреляционный анализ по К. Пирсону, который был проведен



в каждой группе испытуемых. В таблице 4 мы отразили значимые корреляционные взаимосвязи по каждой выборке, отметив значение коэффициента корреляции. При этом знак перед числовым значением отражает направление корреляционной взаимосвязи: «+» – прямая корреляция; «-» – обратная корреляция.

Таблица 4 - Взаимосвязь профессиональных склонностей с проявлениями тревожности у детей старшего подросткового возраста

Типы профессиональных склонностей	Значение коэффициента корреляции	Показатели тревожности
<b>МАЛЬЧИКИ (46 человек)</b>		
«Человек – природа»	+0,3254	Страх не соответствовать ожиданиям окружающих
«Человек – техника»	-0,3529	Страх не соответствовать ожиданиям окружающих
«Человек – человек»	+ 0,3130	Страх самовыражения
	+ 0,3963	Ситуативная тревожность
«Человек – знаковая система»	- 0,3012	Личностная тревожность
	- 0,4791	Ситуативная тревожность
«Человек – художественный образ»	+ 0,3435	Низкая физиологическая сопротивляемость стрессу
<b>ДЕВОЧКИ (50 человек)</b>		
«Человек – техника»	- 0,2915	Общая тревожность в школе
	+ 0,4886	Страх самовыражения
	- 0,3613	Страх не соответствовать ожиданиям окружающих
	- 0,3061	Проблемы и страхи в отношениях с учителями
«Человек – человек»	- 0,4323	Личностная тревожность
«Человек – знаковая система»	- 0,2865	Переживание социального стресса
«Человек – художественный образ»	+ 0,3703	Переживание социального стресса
	+ 0,4343	Личностная тревожность

проявлениями тревожности отражает существенные различия в выборках, а также «популярность» некоторых проявлений тревоги применительно к типам профессий. Так, у мальчиков страх не соответствовать ожиданиям окружающих взаимосвязан с типом «Человек-природа» и обратно коррелирует с типом «Человек-техника». По нашему мнению, данный парадокс обусловлен широким распространением информационных технологий в современном обществе, поэтому публичность, ожидания окружающих людей могут ассоциироваться у современной молодежи с информационной и технической компетентностью. Ситуативная тревожность выше у мальчиков, предпочитающих тип профессии «человек-человек», и слабее выражена у предпочитающих работать со знаковыми системами.

У девочек подросткового возраста наблюдается несколько иная картина. Девочки, предпочитающие работать с техникой, не боятся обмануть ожидания других людей, отношений с учителями, однако имеют высокий уровень страха самовыражения. По нашему мнению, это может быть фактором стремления таких подростков уйти из мира реальных отношений в мир информационных технологий. Девочки, имеющие высокую личностную тревожность и переживающие социальный стресс, предпочитают работать с художественным образом; а низкий уровень аналогичных показателей имеют их сверстницы, предрасположенные к работе с людьми и знаковыми системами. В отличие от мальчиков, девочки рассматривают работу с людьми как ресурс, а не фактор тревожности, что может быть обусловлено психосоциальными особенностями девочек.

Необходимо отметить, что по результатам анализа обеих выборок можно выделить два независимых фактора: это фрустрация потребности в достижении успеха и страх ситуации проверки знаний. Действительно, эти факторы никак не связаны с профессиональными склонностями девятиклассников, несмотря на существующие социальные стереотипы, что профессиональные предпочтения должны в той или иной мере учитывать успешность обучения.

Проведенный анализ взаимосвязи тревожности и профессиональных предпочтений девятиклассников позволил выявить их специфику и существенные различия для мальчиков и девочек. Это позволяет оптимизировать не только процесс коррекции тревожности у детей подросткового возраста, но и анализировать их профессиональные склонности.

Так, в коррекции как ситуативной, так и личностной тревожности в большей степени нуждаются мальчики, у девочек в подростковом возрасте данные показатели практически в норме. Однако показатели школьной тревожности имеют обратную тенденцию: выраженными у мальчиков оказались три показателя из восьми – общая тревожность в школе, страх самовыражения и страх не соответствовать ожиданиям окружающих. У девочек к этим показателям добавляются также фрустрация потребности в достижении успеха и низкая физиологическая сопротивляемость стрессу. Именно по названным направлениям целесообразно, на наш взгляд, организовывать работу по коррекции тревожных состояний подростков.

Одна из оптимальных форм работы при коррекции тревожности может предполагать выделение типовых ситуаций, несущих наиболее стрессовую нагрузку для подростков, в том числе и связанных с профессиональным будущим [2]. После выделения подобных ситуаций необходимо снизить информационную недостаточность по конкретной ситуации, поскольку недостаток информации – один из основных факторов формирования тревоги человека. Для этого можно организовать работу по формированию индивидуальных эффективных моделей поведения в наиболее трудных для человека ситуациях путем проигрывания их в режиме тренинга [1]. Хороший эффект дает обучение подростков способам регуляции страха и тревоги [3].

Таким образом, изучение взаимосвязи тревожности с профессиональными склонностями подростков актуально и имеет практическое значение в плане организации психологической помощи подросткам, а также специалистам, работающим с детьми подросткового

возраста.

### Список литературы

1. Буркова Е.В. Психолого-педагогическая коррекция ситуативной тревожности у подростков 13–14 лет/ Е.В. Буркова // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2020. – Т. 18. – С. 96–100. – URL: <http://e-koncept.ru/2020/95171.htm>

2. Малолеткова А.В. Снижение ситуативной тревожности как показатель эффективности психологической подготовки студентов педагогического вуза [Текст]: автореф. дис. ... канд. психол. наук (19.00.07)/Малолеткова Анна Васильевна; КГТУ им. А.Н. Туполева. – Казань, 2013. – 20 с.

3. Милова Ю.В. Регуляция страха и тревоги в контексте концепции личностного здоровья / Ю.В. Милова // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2020. – № 10 (октябрь). – С. 89–97. – URL: <http://e-koncept.ru/2020/16216.htm>

4. Прихожан А.М. Тревожность у детей и подростков: психологическая природа и возрастная динамика/ А.М. Прихожан. – М.: Московский психолого-социальный институт; Воронеж: Изд-во НПО «МОДЭК», 2017. – 304 с.

5. Тимохина А.С. Гендерные особенности проявления тревожности у подростков [Текст]/ А.С. Тимохина // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2020. – Т. 10. – С. 11–15. – URL: <http://e-koncept.ru/2020/95046.htm>



# РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ У УЧАЩИХСЯ В КЛАССЕ АККОРДЕОНА

**Антоненко Галина Сергеевна**

*преподаватель специальных дисциплин (баян, аккордеон)*

*КГУ «Комплекс «Колледж искусств – специализированная школа-интернат  
для одарённых в искусстве детей имени Ермека Серкебаева»*

«Добейтесь того, чтобы мысленная  
звуковая картина стала отчетливой, -  
пальцы должны и будут ей  
повиноваться»

И.Гофман

## **Введение**

Развитие исполнительской техники музыканта напрямую зависит от нескольких факторов: от природных способностей, посадки, постановки инструмента до ежедневного, систематического труда начинающего музыканта.

Обучение исполнительству на аккордеоне рекомендуется начинать с семилетнего возраста, так как требуется большой опыт работы для приобретения технических навыков

Одним из значений термина Техника является совокупность средств труда, знаний и деятельности, служащих для создания материальных ценностей [1].

Хорошая техника на начальном этапе обучения включает в себя:

1. Свободные руки и активные пальцы;
2. Умение пользоваться различной амплитудой движения пальцев;
3. Выработка темповой устойчивости;
4. Освоение и понимание принципов мышечных движений;

5. Воспитание аппликатурного мышления;
6. Овладение различными приёмами звукоизвлечения;
7. Воспитание выносливости и внимания;
8. Анализ мышечных движений и ощущений в различных темпах.

### **История возникновения инструмента**

Аkkордеон вобрал в себя свойства разных музыкальных инструментов. По внешнему облику он напоминает баян, по конструкции — гармонь, а клавишами и возможностью переключать регистр схож с фортепиано. История аккордеона удивительна, извилиста и до сих пор вызывает оживленные дискуссии в профессиональной среде.



Она берет начало с Древнего Востока, где впервые в музыкальном инструменте был использован принцип язычкового звукоизвлечения.

На сегодняшний день аккордеон – всенародно любимый музыкальный инструмент, способный озвучить любое человеческое чувство от безысходной тоски до ликующей радости. Несмотря на это, он по-прежнему продолжает совершенствоваться [2].

### **Элементы аккордеонной техники**

Техника исполнителя-аккордеониста может быть подразделена на несколько видов: мелкая (пальцевая), крупная и техника звукоизвлечения.

К мелкой технике относятся гаммы, арпеджио, двойные ноты, пальцевые репетиции, а к крупной – исполнение тремоло, октав, аккордов. Есть музыканты, обладающие высоким техническим мастерством, но при этом

играют на инструменте неровно и сумбурно. Для того чтобы играть точно и аккуратно, необходимо чётко мыслить. Преподаватель об этом должен объяснить ученику Мысль всегда должна опережать действия. При исполнении пассажей мелкой техникой важно не впиваться пальцами в клавиатуру, так как исполнение должно быть свободным, а исполнительский аппарат расслабленным (особенно при игре на фортиссимо нужно расслаблять мышцы рук и тела).

К крупной технике относятся скачки, октавы, аккорды, а также приёмы владения мехом (тремоло, рикошеты).

Приёмы игры мехом помогают организовывать управление звуком на разных его стадиях образования, развивают навыки качественной смены меха и меховых приёмов [3].

Техника звукоизвлечения является важным аспектом, так как важно научить юного музыканта бережно относиться к клавишам, грамотно формируя звуковую исполнительскую культуру.

### **Заключение**

Музыканту важно уяснить, что техника является инструментом, для придания музыкальному произведению художественного образа и замысла композитора.

### **Список литературы**

1. Ожегов С. Толковый словарь русского языка. М., 1983.
2. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Аккордеон>
3. Бажилин Р. Гаммы, арпеджио и аккорды для аккордеона. М., 2001.



## ВОЗНИКНОВЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ КОНТРАБАСА

**Ракишев Бекежан Сакенович**

*Контрабас асбабының мұғалімі*

*Алматы қаласы «Күләш Байсейітова» атындағы дарынды балаларға арналған республикалық мамандандырылған музыкалық орта мектеп-интернаты*

*Контрабáс (итал. contrabasso или basso, фр. contrebasse, нем. Kontrabass, англ. double bass) — самый крупный по размерам (около двух метров в высоту) и самый низкий по звучанию из широко используемых смычковых струнных музыкальных инструментов, объединяющий в себе черты скрипичного семейства и семейства виол. Имеет четыре струны, настроенные по квартам: E1, A1, D, G (ми, ля контроктавы, ре, соль большой октавы), диапазон от E1 (ми контроктавы) до g1 (соль первой октавы) и выше.*

### 1. История происхождения и развития инструмента.

Предшественником современного контрабаса принято считать контрабасовую виолу. Она обладала пятью струнами, настроенными на D1, E1, A1, D, G (ре, ми, ля контроктавы, ре, соль большой октавы), и, как большинство виол, ладами на грифе. В середине XVII века итальянский мастер Микеле Тодини на её основе сконструировал новый инструмент, на котором не было пятой (самой низкой) струны и ладов, однако осталась форма корпуса («плечи» — части корпуса, прилегающие к грифу — у контрабаса до сих пор более покатые, чем у инструментов скрипичного семейства) и квартовый строй (среди современных смычковых инструментов контрабас — единственный, им обладающий).

Новый инструмент был впервые применён в оркестре в 1699 году в опере Джузеппе Альдровандини «Цезарь Александрийский», однако затем долго не использовался (басовые голоса исполняли виолончели и виолы



низкого строя). Лишь с середины XVIII века контрабас становится обязательным участником оркестра, вытесняя из него басовые виолы. В это же время появляются первые контрабасисты-виртуозы, выступавшие с сольными концертами. Для удобства сольного исполнения мастера сконструировали трёхструнный контрабас, струны которого настраивались по квинтам (G1, D, A — соль контроктавы, ре, ля большой октавы, то есть на октаву ниже виолончели, но без струны до) или по квартам (A1, D, G — ля контроктавы, ре, соль большой октавы). С развитием исполнительской техники стало возможным исполнять виртуозные сочинения на обычном оркестровом четырёхструнном инструменте, и трёхструнные контрабасы вышли из употребления. Для более яркого звучания в сольных произведениях строй контрабаса иногда повышается на один тон (это «сольный строй»).

В XIX веке в поисках возможностей для получения более низких звуков французский мастер Жан Батист Вийом построил контрабас высотой в четыре метра, названный им «октобасом», однако из-за огромных размеров этот инструмент широкого применения не получил. Современные контрабасы могут обладать либо пятой струной, настроенной на C1 (до контроктавы), либо специальным механизмом, «удлиняющим» самую низкую струну и позволяющим получать дополнительные нижние звуки.

## 2. Техника игры на контрабасе.

На контрабасе играют стоя (как правило, солисты) или сидя на высоком табурете (преимущественно в оркестре), ставя инструмент перед собой. Высота инструмента регулируется длиной шпиля. Приёмы игры на контрабасе и штрихи те же, что и на скрипке, однако из-за его крупных размеров и менее удобного положения смычка (на весу) техника игры на контрабасе значительно ограничена: большое растяжение пальцев и частая смена позиций затрудняют исполнение быстрых пассажей, скачков, гамм. На контрабасе хорошо звучит пиццикато.

Практически применяемый диапазон контрабаса сравнительно невелик: от E1 (ми контроктавы) до h1 (си первой октавы). В сольных виртуозных

сочинениях могут использоваться и более высокие звуки. Ноты для контрабаса пишутся в басовом, теноровом, реже — скрипичном ключе на октаву выше действительного звучания.

Основная сфера применения контрабаса — симфонический оркестр, в котором группе контрабасов принадлежит важнейшая роль басового фундамента. Контрабас также иногда используется в камерных ансамблях, а также в джазе и родственных ему жанрах. В рокабилли и сайкобилли контрабас используется вместо бас-гитары, причём играют практически всегда слэпом - за счёт «щелчков» контрабас дополняет ритмическую секцию, а в группах без ударника успешно заменяет её.

Контрабас обладает густым, низким и очень сочным тембром. Поскольку низкие частоты распространяются на сравнительно небольшое расстояние, контрабас редко используется в качестве сольного инструмента. Тем не менее, существует немало контрабасистов-виртуозов, мастерски владеющих техникой исполнения на нём и раскрывающих его богатые выразительные возможности. Для сольных выступлений нередко используются старинные мастеровые инструменты с бархатным, мягким звучанием.

3. Известные контрабасисты: Родион Михайлович Азархин, Джованни Боттезини, Владимир Александрович Волков, Доменико Драгонетти, Евгений Алексеевич Колосов, Авишай Коэн, Сергей Александрович Кусевицкий, Чарльз Мингус.

4. Контрабас в литературе и других областях искусства.

Антон Павлович Чехов «Роман с контрабасом», Патрик Зюскинд пьеса «Контрабас», Дмитрий Александрович Емец серия книг «Таня Гроттер».

5. Запись и исполнение.

5.1. Запись.

Запись партий для контрабаса производится на октаву выше действительного звучания. При сольном строе (на тон выше)

партия записывается на большую септиму выше действительного звучания.

## 5.2. Постановка рук.

В игре на контрабасе используют только три пальца из-за квартового строя: первый, второй и четвёртый (кроме большого), только в редких случаях в широкой позиции используется третий. По струнам водят смычком, находящимся в правой руке играющего. От прижима пальцем длина колеблющейся области струны уменьшается, за счет чего повышается частота, то есть получается более высокий звук. Струны, не прижатые пальцем, называются открытыми и обозначаются при указании аппликатуры нулем.

От касания струны почти без нажима в определенных местах получают флажолеты. Расположение прикладывания пальцев левой руки называется аппликатурой (от слова аппликата).

Указательный палец руки называется первым, средний — вторым, безымянный — третьим, мизинец — четвёртым. Позицией называется аппликатура четырёх соседних пальцев, отстоящих один от другого на тон или полутон. На каждой струне можно иметь семь и более позиций. Чем выше позиция, тем сложнее в ней чисто играть.

Существует два самых известных способа держания смычка:

Немецкий способ, при котором смычок держат не «сверху», а как бы «сбоку»: из-за этого колодочка больше по ширине. Большой палец находится на трости.

Французский способ, при котором смычок держат сверху, способ похож на французский у скрипки. Большой палец находится под тростью.

Ведение смычка имеет большое влияние на характер, силу, тембр звука, и вообще на фразировку. На контрабасе в норме можно

брать одновременно на соседних струнах две ноты (двойные ноты), в исключительных случаях — три (требуется сильное давление смычка), а не одновременно, но очень быстро — три (тройные ноты) и четыре. Такие сочетания, преимущественно гармонические, легче исполнять при пустых струнах, и используются как правило в сложных сольных произведениях.

### 5.3. Позиция левой рук.

Открытые струны — пальцы левой руки не зажимают струны, то есть контрабас извлекает четыре ноты разделенные квартами: Первая позиция — пальцы левой руки, кроме большого, могут зажимать струну в трех местах

### 5.4. Штрихи. Основные приёмы:

*Detaché* — каждая нота извлекается отдельным движением смычка, путём изменения его направления;

*Martelé* — штрих, выполняемый головкой смычка давя с силой;

*Staccato* вниз и вверх смычком — отрывистое движение смычка с остановкой (отличается от мартле тем, что на одно движение смычка можно играть многого звуков, чаще два, четыре, восемь);

*Staccato volant* — разновидность стаккато. При игре смычок подскакивает, отрываясь от струн;

*Spiccato* - музыкальный штрих, используемый на струнных смычковых инструментах. Извлекается броском смычка на струну; получается короткий отрывистый звук.

*Ricochet-saltato* — штрих, выполняемый ударами волоса поднятого смычка по струне, как правило исполняется непрерывной группой;

*Tremolo* — многократное быстрое повторение одного звука либо быстрое чередование двух несоседних звуков, двух созвучий (интервалов, аккордов), отдельного звука и созвучия.

Legato — связанное исполнение звуков, при котором имеет место плавный переход одного звука в другой, пауза между звуками отсутствует.

Коль леньо (col legno) — удар древком смычка по струне. Вызывает стучащий, мертвенный звук, который так же с большим успехом применяется композиторами в симфонической музыке.

Кроме игры смычком, пользуются задеванием струн одним из пальцев правой руки (пиццикато). Также имеет место и пиццикато левой рукой, которое применяется в основном в сольной литературе.

Также существует специальный способ выделения обертона из состава тембра звучащей струны — флажолет. Исполняется путём частичного прижатия струны в точке деления её длины на 2 (высота звучания струны повышается на октаву), на 4 (две октавы) и т.п.

На контрабасе легче играть в тех тональностях, которые допускают наибольшее применение пустых струн. Самые удобные пассажи — те, которые составлены из гамм или их частей (их можно играть в широкой позиции).

### Список литературы

1. Азархин Р. Контрабас. М.: Музыка, 1978.
2. Доброхотов Б. Контрабас: история и методика. М.: Музыка, 1974.
3. Раков Л. Отечественное контрабасовое искусство XX века (20-80-е годы). М.: Консерватория, 1993.
4. Раков Л. История контрабасового искусства. М.: Композитор, 2004.



## АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ АСАМБЛЕВОЙ ИГРЫ НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО

**Дьячкова Светлана Владимировна**

*Западно-Казахстанский музыкальный колледж имени Кумангазы*

*г. Уральск, концертмейстер*

Д. Кабалевский говорил, что «интерес к музыке, увлечённость музыкой, любовь к ней – обязательные условия для того, чтобы она могла выполнять свою воспитательную и познавательную роль».

«Зажечь, «заразить» ребёнка желанием овладеть языком музыки – главная из первоначальных задач педагога. В детстве закладываются не только основы знаний, но и формируются музыкальное мышление и умение работать, - писала А. Артоболевская, - Только сумев достигнуть заинтересованности на первых встречах с музыкой, можно постепенно вводить ребёнка в более узкий круг профессиональных навыков. Ребёнка надо сразу «окутать» в музыку, давая ему возможность с первых же встреч активно действовать, создавая музыкальный образ. Каждое, даже самое маленькое произведение, должно запечатлеться в сознании ученика как целостный образ, который может заинтересовать и пробудить фантазию ребёнка. А каждый образ диктует определённые исполнительские приёмы. Более того, от яркости возникшего образа у ребёнка подчас как бы сама собой рождается способность передать его необходимыми для этого движениями рук».

Основная цель преподавателя – пробудить в ребёнке интерес к музыке, соединить его жизнь и его игры с музыкой. Если ребёнок понял музыкальный образ, у него возникает необходимость передать этот образ собственными силами.

Более быстрому раскрытию индивидуальных способностей детей способствует совместная игра – игра в ансамбле. Она является частью музыкального воспитания. Ансамблевая игра развивает чувство ритма,

слуховое внимание. Но более ценным является то, что именно коллективные переживания воспитывают личную ответственность в общей работе и способствуют созданию уверенности в себе во время выступлений.

Игра в ансамбле с педагогом – обязательная часть обучения. Обучение ансамблевой игре активизирует музыкальное развитие, расширяет восприятие музыкальных образов, элементов музыкальной речи, средств исполнительской выразительности. При изучении ансамбля ребёнок вслушивается в звучание гармонии и ритма, элементов полифонии в партии педагога. При недостаточной эмоциональной отзывчивости на музыку рекомендуется на начальных занятиях использовать песенную литературу, которая пробуждает интерес ребёнка к музыке. До исполнения произведения необходимо познакомить ученика со словесным текстом, характером музыки и её образным содержанием. Например, сборник ансамблей для маленьких пианистов Т. Шиндиковой «Мы играем и поём». Основу его составили детские песенки, которые можно ещё и петь. Педагог обращает внимание ученика на выразительное исполнение песенных мелодий. Ему необходимо научить ребёнка в инструментальном звучании мелодии услышать её вокальные свойства – линию развития, яркие интонации, мелодическое дыхание. Мелодическая линия должна передаваться не разрозненными звуками, а в виде оформленных музыкальных мотивов – фраз, в которых имеются свои яркие интонации. Роль текста на первом этапе обучения очень важна. С его помощью определяется естественность дыхания, ясность фразировки, выразительность мелодии. Исполнение песен со словами, и игра этой же песни на фортепиано с педагогом – понятная для ребёнка форма приобщения к музыке. Развитию и стимулированию важнейшего качества – умению хорошо слушать музыку и активно участвовать в её исполнении – служит игра в ансамбле. Эти качества совершенствуются, так как необходимо слушать партнёра, согласовывать звучность и преемственность обеих партий. Ансамбли обогащают музыкальные представления ученика яркими ладо-гармоническими звучаниями, образной характеристичностью разных жанровых зарисовок.

Заниматься ансамблевым музицированием необходимо систематически. Использовать все возможные виды учебной деятельности – концерты, конкурсы, просветительские концерты в школах, детских садах и т.д.

Репертуар для ансамблей можно подразделить на специально созданные оригинальные сочинения и переложения, ставящие своей целью популяризацию симфонической музыки, это отличный материал для читки с листа. Также существует новый вид ансамбля – игра под «минус». Также как это практикуется в эстрадном исполнении, современные композиторы пишут электронное сопровождение к своим произведениям для фортепиано. И начинающий пианист приобретает навыки эстрадного музицирования, что значительно расширяет аудиторию слушателей. Также способствует развитию навыков игры на фортепиано под эстрадный аккомпанемент. Так как профессия пианиста сейчас не ограничивается только классическими видами игры. Инструмент фортепиано идёт в ногу со временем и существует много эстрадно-симфонических коллективов и эстрадных ансамблей с участием цифрового и классического фортепиано. В качестве примера можно привести популярные произведения современного композитора Елены Дэвис. Где используются очень простые в техническом исполнении пианистические приёмы, а начинающий пианист уже ощущает себя участником эстрадного ансамбля. Это очень увлекает детей и осовременивает фортепианный репертуар. Ею выпущены целые циклы пьес для фортепиано с цифровым сопровождением, также в качестве примера можно привести произведения популярных современных композиторов Катерины Гигевич, Елены Соловьёвой, которые тоже используют цифровой аккомпанемент к своим произведениям.

Игра в ансамбле считается одной из самых доступных форм ознакомления учащихся с миром музыки, она обеспечивает возникновение у него интереса к музыкальному искусству. При этом каждый ребёнок становится активным участником исполнения музыки, независимо от уровня развития его способностей, что способствует психологической раскованности,



свободе, дружественной атмосфере урока. Говоря о педагогической ценности ансамблевого музицирования, исследователи отмечают ряд моментов. Рассмотрим вкратце, каким же образом ансамблевая игра способствует ускоренному развитию основных направлений в комплексном обучении учащегося на начальном этапе игры на фортепиано. Речь идёт о развитии музыкального слуха, чувства ритма, двигательных способностей, памяти, музыкальном мышлении.

**Музыкальный слух.** Игра в ансамбле способствует интенсивному развитию всех видов музыкального слуха (звуковысотного, гармонического, полифонического, тембро-динамического).

Происходит это потому, что на первых порах ученик в основном играет одноголосные мелодии. В дальнейшем он начинает испытывать затруднения со слуховой ориентировкой в многоголосии гармонического склада. Не случайно ведущие методисты настаивают: ученик с первых же уроков должен участвовать в исполнении многоголосной музыки, играя с педагогом. Подбор гармонического сопровождения к различным мелодиям считают наиболее «сильнодействующим средством» развития гармонического слуха, его используют как специальный слуховоспитательный приём. Но, как правило, ребёнок не может сразу исполнять пьесы с гармоническим сопровождением. В этом случае целесообразно исполнять пьесы в ансамбле, где гармоническое сопровождение будет исполнять учитель или другой ученик. И таким образом развитие гармонического слуха будет идти параллельно с мелодическим, так как ребёнок будет воспринимать полностью всю звуковую вертикаль.

Для развития способности умения слушать сразу несколько мелодических линий способствует совместное проигрывание на одном или двух инструментах по голосам, по парам голосов мелодических проведений. Совместно с педагогом учащиеся ведут поиск тембровых красок, динамических нюансов, штриховых эффектов. Введение в музыкальную ткань программно-изобразительных элементов, нередко наличие словесного текста – положительно сказываются на воспитании образного мышления ученика.

**Чувство ритма.** Игра в ансамбле позволяет успешно вести работу по развитию метроритма. Формирование чувства ритма на начальном этапе обучения – важнейшая задача педагога. Очень важен в совместном музицировании умелый подбор материала, партия ученика должна быть предельно простой, располагаться в удобной позиции, а партия педагога должна представлять ровную пульсацию, заменять ученику счёт. В этом случае ученик будет находиться в определённых метрических рамках, а усвоение различных ритмических фигур станет более органичным.

**Двигательно-моторные способности.** Благодаря привлекательности ансамблевой игры на начальном этапе обучения более легко и безболезненно происходит организация игрового аппарата ребёнка. Всем известна склонность детей к подражанию. Эта особенность может принести большую пользу в налаживании удобных игровых движений, в выработке правильной посадки за фортепиано, в освоении основных приёмов звукоизвлечения, в овладении различными типами фактур. По мере усложнения художественных задач расширяются и технические задачи совместной игры.

**Музыкальное мышление.** Благодаря разнообразию ансамблевого репертуара учащиеся уже на начальном этапе могут знакомиться с различными жанрами и их особенностями. Они имеют возможность исполнять отрывки – переложения из масштабных оркестровых произведений. Это расширяет их кругозор в области камерной, оперно-симфонической литературы, знакомит с шедеврами музыкальной классики. Это, в свою очередь, предполагает усвоение знаний в области формообразования. Анализируя строение произведения, учащиеся более вдумчиво, осмысленно подходят к его исполнению. Ансамблевое музицирование является активным помощником в овладении навыков чтения нот с листа, при котором процесс разучивания нового произведения происходит с большим интересом, наполняется смыслом, что очень важно для педагогического процесса.

Ещё очень важный момент, вхождение в музыку и возможности выражения себя в ней особенно эффективно в коллективе. Со стороны ученик

лучше и легче усваивает, видит, понимает. Дети учатся не только у педагога, но и друг у друга. У ребёнка отсутствует социальное чувство, которое следует развивать как можно раньше на примерах товарищества, чтобы легко совершалось приспособление ребёнка ко всем требованиям, которые позднее ставит жизнь уже взрослому человеку. В этом смысле чрезвычайно важна доброжелательная атмосфера в классе. Педагогу её следует культивировать и беречь. Надо учить детей радоваться успехам товарищей, и всякое недоброжелательство на почве зависти должно рассматриваться как серьёзный проступок.

### Список литературы

1. Артемьева Т. Особенности начального периода обучения игре на фортепиано [Электронный ресурс]: учебно-методическое пособие/Т.С. Артемьева. – Нарьян-Мар: Нарьян-Марьянская Детская школа искусств, 2014. – 22с. – Режим доступа: <http://www.nsportal.ru>>...osobennostinachalnogoperioda...igre.
2. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой: учебное пособие. М.: Советский композитор, 1992.
3. Баренбойм Л. Путь к музыке. Л.: Советский композитор, 1989.
4. Милич Б. Маленькому пианисту. Киев: Музична Украина, 1981.



# **ИНТОНАЦИОННАЯ РАБОТА В ЛАДУ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО**

## **(Разработка и план-конспект урока по дисциплине «Сольфеджио» для учащихся 1 класса)**

**Титенко Наталья Вячеславовна**

*Преподаватель*

*Казахский национальный университет искусств*

Сольфеджио является практической дисциплиной, направленной, прежде всего, на развитие определённых навыков, необходимых для последующей музыкальной деятельности. В настоящее время содержание курса - это целая система развития всех компонентов музыкальности: слуха (мелодического, гармонического, полифонического), чувства ритма, музыкальной памяти, воображения, эмоциональной отзывчивости на музыку, эстетического вкуса и, конечно же, работу над интонацией.

Правильное и выразительное пение – это едва ли не основной навык, приобретаемый на уроках сольфеджио. Основная задача не только развить голос, но и научить детей безотрывно слушать себя, анализировать; научить точности высоты по отношению к строю, протяженности, штриховки, силы звука. При этом нельзя забывать и о художественной стороне исполнения. Таким образом, развитие вокально - интонационных навыков – сложнейшая задача, которая стоит перед педагогом на уроках сольфеджио.

На первом году обучения развитие чистоты интонации является отдельной формой работы на уроках сольфеджио. Учащиеся должны приобрести первоначальные певческие навыки: уметь правильно брать дыхание, петь распевно, добиваться чистой интонации.

Основные интонационные упражнения в младших классах:

- 1.распевание
- 2.мелодии-попевки
- 3.пение гамм

4.отработка мелодических ходов по ступеням лада с ощущением тяготения неустойчивых ступеней в устойчивые

5.пение интервалов и аккордов в ладу и вне лада

6. разучивание песен, пение с аккомпанементом

7. пение по нотам

8. чтение с листа

6.пропевание музыкального текста «про себя»

В данной статье представлена методическая разработка и сценарий урока по дисциплине «Сольфеджио» для учащихся первого класса. Представлены разнообразные формы работы, направленные на развитие ладово-интонационного чувства (на примере тональности ре-минор).

*Тип урока:* повторение, систематизация и закрепление умений и знаний

*Вид урока:* комбинированный

*Цель урока:* Совершенствование интонационно-ладовых навыков

*Задачи урока:*

1. Развить вокально-интонационные навыки
2. Развить ладовое чувство
3. Развить звуковысотный слух

*Методы работы:*

- 1) словесный
- 2) наглядный
- 3) практический
- 4) аналитический
- 5) эмоциональный

### **Ход урока**

#### ***1.Приветствие***

Здравствуйте, ребята. Добрый день, уважаемые педагоги и коллеги. Мы рады видеть вас на нашем занятии. На уроке мы хотим продемонстрировать те

формы работы, которые помогают нам развить ладово-интонационные навыки.

## 2. Распевка

Давайте вспомним наши распевки.

а)



б)

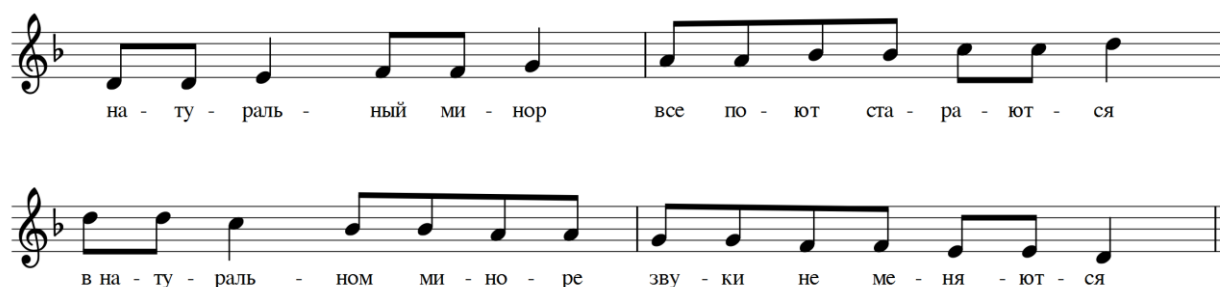


## 3. Работа в тональности *d-moll* (натуральный вид)

Ребята, назовите мажорную тональность без знаков. Верно, До-мажор. Споём эту гамму сверху вниз. А теперь споём ещё раз последние 4 звука – т.е. нижний тетракорд. В какую тональность мы попали? Правильно – Фа мажор. Какой знак появился в этой тональности? - один си-бемоль. Но мы с вами знаем, что у каждой мажорной тональности есть минорная тональность с такими же знаками. Как она будет называться? Правильно – параллельной. И как её найти? – спуститься вниз от тоники на три ступеньки. Какую тональность мы нашли? – ре-минор

а) пение гаммы с дирижированием вверх четвертными длительностями, вниз восьмыми

б) Песня про натуральный минор



в) песня – игра на освоение хода по тоническому трезвучию и постепенного нисходящего движения от V ступени к I (мелодия вопросо-ответной структуры. Вопрос пропеваает учитель, ответ - дети)

(мотив для игры-попевки)

Ерофеева Т.



-учитель: «Дети, дети, вы куда идёте?»

-учащиеся: «Ой, сапожник, мы идём на площадь»

- учитель: «Дети, дети, башмаки порвёте»

- учащиеся: «Ой, сапожник, ты нам залатаешь»

- учитель: «Дети, дети, кто же мне заплатит?»

-дети: «Ой, сапожник, тот, кого поймаешь»

г) песня-попевка на освоение хода по тоническому трезвучию и ладовых тяготений неустойчивых ступеней в устойчивые

Ерофеева Т.

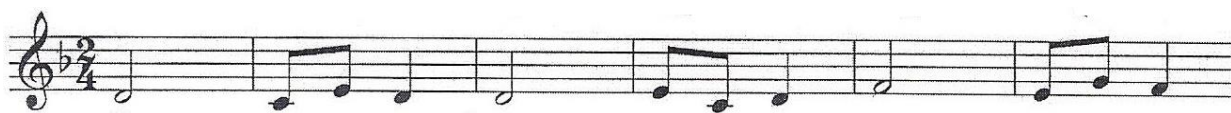


д) песня-попевка на освоение особого интонационного хода мелодии V – I↑ V

- I↓



е) Пение по нотам - упражнение на опевание устойчивых ступеней (такты отмеченные «птичкой» интонируются детьми, остальные или проигрываются на инструменте или интонируются учителем)



#### 4. Работа в тональности d-moll (гармонический вид)

Какая ступень отличает гармонический минор от натурального? Верно – седьмая. В гармоническом миноре она повышена. Давайте вспомним песню про гармонический минор

а) песня про гармонический минор

гар - мо - ни - чес - кий ми - нор он о - со - бый са - мый

там седь - ма - я вы - со - ка вот та - ка - я гам - ма

б) песенка-попевка на отработку верхнего тетра хорда гармонического минора

бед - ный верб - люд по пус - ты - не и - дёт что - то по - пить мне ник - то не да - ёт

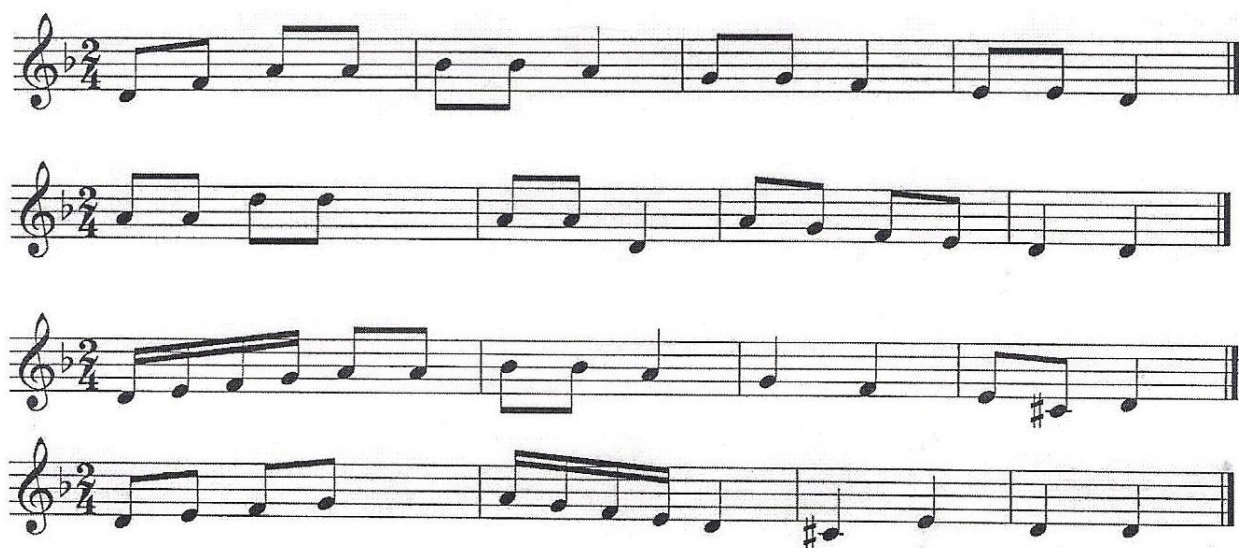
в) пение по нотам. Упражнение на отработку интонационного хода мелодии VII<sup>#</sup> - I (отмеченные ноты не поются вслух)

## 5. Игра «Музыкальный паровоз»

А сейчас мы с вами поиграем в игру «Музыкальный паровоз». Перед вами четыре вагончика – каждый вагон это один такт мелодии. Ваша задача прослушать мелодию и расставить такты – «вагончики» по порядку.

*(Учащимся раздаются наборы карточек. Учитель проигрывает мелодию 2-3 раза. Затем мелодии пропеваются)*





Представленная методическая разработка была апробирована. По разработанному сценарию был проведен открытый урок 21.02.2022 г.

### Список литературы

1. Варламова А., Семченко Л. Сольфеджио. 2 класс. Москва: ВЛАДОС, 2017. 159 с.
2. Ефремова Л. Ритм: песни и игры. Пособие по сольфеджио для преподавателей музыкальных и общеобразовательных школ, центров эстетического воспитания, домов творчества, хоровых студий. Санкт-Петербург: Композитор, 2016. 64 с.
3. Ефремова Л. Учиться интересно. Учебное пособие. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 38 с.
4. Жигалко Е., Казанская Е. Музыка, фантазия, игра. Выпуск 1 Учебное пособие по ритмике, сольфеджио, слушанию музыки для детей 5-8 лет, Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 40 с.
5. Масленкова Л., Интенсивный курс сольфеджио, Санкт-Петербург: Союз художников, 2003. 174 с.
6. Михалева Н.А., Никонорова О.В. Рабочая тетрадь по сольфеджио для учащихся 1 класса КазНУИ, Астана, 2015. 63 с.
7. Камаева Т., Камаев А. Азартное сольфеджио. Методическое пособие, Москва: ВЛАДОС, 2004. 81 с.

8. Кирпичникова Н., Кирпичников В. 100 мелодий в звуках и нотах, 2010. Санкт-Петербург: Союз художников, 34 с.
9. Металлиди Ж. Развитие творческих способностей учащихся на уроках сольфеджио в музыкальной школе, Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 66 с.
10. Чустова Л.И. Гимнастика музыкального слуха. Москва: ВЛАДОС, 2003. 168 с.



## **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ ПРИЁМОВ ПРИ СОЗДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

**Самохина Лариса Викторовна**

*преподаватель МБОУДО «ДШИ №1 им. Н.П. Ракова» г. Калуги*

*Россия*

**Актуальность темы:** Музыкально-исполнительские задачи нельзя решать обособленно. При подготовке музыканта необходимо придерживаться единства технической и художественной сторон исполнения, воспринимать освоение технических приёмов не как самоцель, а трактовать их как важнейшее средство при воплощении художественного образа музыкального произведения.

**Цель урока:** Воссоздание художественного образа произведения с помощью освоения технических приёмов на примере обработки украинской народной песни «Несёт Галя воду» Вадима Трусова

## Задачи:

Обучающие	<ul style="list-style-type: none"><li>• Закрепить понятие «художественный образ»</li><li>• Выявить связь между качеством выполнения приёма и художественным результатом.</li><li>• Проработать приёмы звукоизвлечения (натуральный флажолет, полубаррэ, восходящее -нисходящее legato, слэп) и артикуляции, соответствующие образным характеристикам выбранных произведений.</li></ul>
Развивающие	<ul style="list-style-type: none"><li>• Привить навыки полноценного художественного восприятия идейно-образного содержания музыкального произведения.</li><li>• Расширить представление обучающегося о тембровом разнообразии гитары.</li><li>• Развивать ассоциативное мышление, воображение.</li><li>• Формировать технические навыки - точные, безошибочно выполняемые действия, доведенные до автоматизма.</li><li>• Развивать исполнительский аппарат.</li></ul>
Воспитательные	<ul style="list-style-type: none"><li>• Воспитывать личностные качества, способствующие успешности исполнительской деятельности (внимательности, уверенности, эмоциональности и др.).</li><li>• Вызвать интерес к многообразию исполнительских приёмов гитарной техники.</li><li>• Воспитывать исполнительскую культуру обучающегося.</li></ul>

## Методы:

1. Объяснительно- иллюстративный
2. Репродуктивный

**Тип урока:** урок формирования умений и навыков

**Форма урока:** индивидуальная

## ХОД УРОКА

Этапы работы	Содержание	Аргументация методических приёмов	Ожидаемый результат
Начальный этап	Приветствие Знакомство с планом урока, его целью.	Подготовить учащегося психологически к открытому уроку; создать дружелюбную, располагающую к творчеству обстановку, заинтересовать темой урока, настроить ученика на активную работу.	Создание благоприятной эмоциональной атмосферы. Готовность приступить к работе.

	Игра упражнений и гамм <ul style="list-style-type: none"> <li>• «Гусеница»</li> <li>• Хроматическое упражнение</li> <li>• Полубаррэ V-Плад</li> </ul>	Перед игрой музыкальных произведений необходимо привести состояние готовности исполнительский аппарат и активизировать слух.	Подготовка обучающегося к решению исполнительских задач.
Проверка домашнего задания	Исполнение произведения от начала до конца с целью проверки знания текста.	Цель преподавателя на данном этапе - не перебивая внимательно выслушать ученика, затем отметить наиболее удачные моменты в его исполнении.	Обучающийся может «увидеть» произведение целиком, облечь его в форму.
Аналитический диалог	Визуальный анализ нотного текста	Данная форма работы помогает сформировать навык самостоятельного анализа музыкального произведения	Выявление музыкально-выразительных средств
	Разбор персонажей и сюжетного развития украинской народной песни «Несёт Галя воду»	Цель этой деятельности заключается в необходимости анализа оригинального варианта	Осознание учеником степени образного соответствия оригинала и обработки
	Обучающийся на основе аналитической беседы приходит к выводу о несоответствии музыкально-выразительных средств обработки В. Трусова и оригинала. Переосмысление художественного образа.	Введение новой образной концепции.	В основу исполнительской трактовки пьесы взят образ Малаши из мультфильма «Мороз Иванович»
Работа над произведением	<b>Анализ исполнительских приёмов в создании художественного образа</b>		
	Такты 1-4, 71-75 натуральный флажолет	Закрепление знаний о технике исполнения флажолета, техническая отработка приёма,	Обучающийся осознал непосредственную связь названного исполнительского приёма и перехода с

		являющегося деликатной краской в создании образа	него на открытые струны с художественным воплощением движения (приближение-удаление)
	Такты 5-25, 37-38, 40-64, 69-70, полубаррэ	Технический приём, доминирующий в пьесе.	Достижение полнозвучного звучания аккордов
	Такты 35-36, слэп	Композитор использует этот приём в восходящем хроматическом движении. В восприятии обучающееся ассоциируется со звуками поднимающегося из колодца ведра.	Освоение нестандартного приёма игры на гитаре (в переводе с английского slap – это шлепок). Звук приобретает, издавая характерный призыв, необходимый в данном картинно-изобразительном эпизоде.
	Такты 26-33 (подражание рожку) сочетание восходящего и нисходящего legato	Технический приём для более плавного звуковедения, имитирующего звук, свойственный духовым инструментам.	Отработка приёма, меняющего тембр гитары
Закрепление результата	Исполнение пьесы целиком с учётом специфики выстроенного на уроке художественного образа.	Проверка качества усвоения информации, полученной на уроке	Пьеса была исполнена без грубых технических ошибок, с вниманием к динамике, и форме произведения. Качество звукоизвлечения требует дальнейшей самостоятельной работы обучающегося.
Домашнее задание	Проработать соединения аккордов приёмом полубаррэ, закрепить извлечение звуков приёмами натуральный флажолет и слэп.	Закрепление результата классной работы	

# РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В КЛАССЕ ВИОЛОНЧЕЛИ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ

**Горячева Мария Владимировна**

*Преподаватель МБОУДО «ДШИ №1 им. Н.П. Ракова» г. Калуги*

*Россия*

**Актуальность темы:** Ансамблевая игра является неотъемлемой частью учебного процесса в детской музыкальной школе, делает его более интересным и увлекательным, помогая учащимся приобрести важные, разнообразные и полезные умения и навыки. Коллективный характер работы при разучивании, работе и исполнении произведений, общие цели и задачи, формирование сознательного отношения к делу и чувство ответственности перед своим товарищем, делают класс ансамбля увлекательной и эффективной формой учебно-воспитательного процесса.

**Цель:** активизация творческой инициативы обучающейся через формирование навыков ансамблевой игры.

**Задачи:**

<b>Обучающая:</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• сообщить первоначальные сведения об ансамбле как о виде творческой деятельности, особо подчеркнуть роль виолончели в ансамблевом музицировании</li></ul>
<b>Развивающая:</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• развивать творческие способности обучающейся через освоение различных приёмов совместного музицирования;</li><li>• формировать и развивать концертные навыки;</li><li>• формировать музыкальный опыт и общий кругозор обучающейся;</li><li>• формировать исполнительскую культуру.</li></ul>
<b>Воспитательная:</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• воспитывать чувство ответственности учащихся за качество освоения собственной партии;</li><li>• прививать любовь к музыке и совместному музицированию.</li></ul>

**Вид урока:** урок формирования умений и навыков

**Методы:**

3. Объяснительно - иллюстративный

4. Репродуктивный

### Ход урока

Формы работы	Содержание	Аргументация методических приёмов	Ожидаемый результат
Введение	Встреча Разговор об ансамбле. Обоснование важности ансамблевого исполнительства	Ученица узнала, что такое ансамбль. Какие ансамбли бывают. Исполнительские задачи, поставленные перед участниками ансамбля. Ансамблевая игра значительно расширяет музыкальный кругозор, развивает необходимое музыканту умение слушать не только собственное исполнение, но и партнера, повышает чувство долга и ответственности за знание своей партии, ибо совместное исполнительство требует свободного владения текстом, прививает учащимся чувство товарищества.  Необходимо выделить функции виолончели в ансамбле: она может быть мелодическим голосом, а может аккомпанировать.	Создание эмоционального контакта, соответствующей атмосферы урока Подготовка обучающейся к восприятию информации, решению исполнительских задач.
В.А. Моцарт «Аллегретто»	Ученица с педагогом исполняют ансамбль со сменой партий.	Поскольку виолончель является монодическим инструментом, необходимо знакомство с её звучанием в контрастной полифонической фактуре. При игре в ансамбле важен не только навык вести мелодический голос, быть «солистом», но и умение аккомпанировать или исполнять контрапунктирующую линию.	Обучающаяся приобретает навыки лидера, ведущего основной мелодический голос. Формируются навыки исполнения аккомпанемента
	Произведение исполняется с концертмейстером.	Гармоническая поддержка улучшает качество интонирования.	

Русская народная песня «На зелёном лугу»	Ученица с педагогом исполняет ансамбль, где мелодическая линия изложена в терцию.	В ансамбле с параллельным голосоведением необходима синхронизация в темпе, ритме, штрихах, динамике, агогике, специфике тембрового звучания, что способствует созданию единства и целостности музыкально-художественного образа исполняемого произведения.	Формируются навыки синхронного исполнения
Русская народная песня «Во саду ли, в огороде»	Ученица играет мелодию, педагог – аккомпанемент. Изменение характера аккомпанемента ведет к изменению характера произведения.	При игре в ансамбле важно не только вести мелодию, но и чутко реагировать на характер аккомпанемента, на его изменения и гибко подстраиваться.	Формируются навыки исполнения мелодии при изменении характера аккомпанемента
	Смена штриха в мелодической линии	Во время исполнения ансамбля необходимо максимально точно выполнять штрихи, которые влияют на характер звуковедения и, как следствие, могут изменить художественный образ произведения.	Формируется исполнительская дисциплина ансамблевого музыканта.
Подведение итогов	Педагог беседует с ребёнком о пользе ансамблевой игры.	Необходимо обобщить полученную на уроке информацию	Педагог резюмирует практическую пользу для ученика от занятий ансамблем.
<b>Домашнее задание</b>	Повторить свои партии в пройденных музыкальных произведениях.		Закрепление полученных навыков.





# МНЕМОТЕХНИКА КАК СРЕДСТВО АКТИВИЗАЦИИ МЫСЛИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА

**Кариева Шолпан Даулетбековна**

*Учитель русского языка и литературы, учитель начальных классов*

*КГУ СШ №4 г. Аксу Павлодарской области, руководитель*

На сегодняшний день распространена проблема развития связной речи учащихся. Она требует постоянной работы над улучшением качества монологической речи. Она развивается через полный, частичный или творческий пересказ, составление описаний о чем-либо, заучивание стихотворений, правил и алгоритмов. По статистике 50% успеха в учебе зависит от хорошей памяти. В рамках изучения русского языка необходимо помнить правила и исключения, словарные слова, чтобы впоследствии автоматически применять их в письменной и устной речи. Но необходимость знать информацию, не поддающуюся обобщению, представляет трудность для учащегося, вызывает страх и, как следствие, ухудшение грамотности [3].

Актуальность исследования объясняется также и тем, что в условиях роста компьютерных технологий наблюдается огромный разрыв между ростом информации и умением человека преобразовывать и «впитывать» ее для использования в повседневной жизни.

В XXI веке становятся актуальными активные технологии, комбинирующие личностно-ориентированные и развивающие подходы, которые включают в себя элементы мнемотехники для облегчения восприятия и запоминания информации. На протяжении истории применение мнемотехники изменялось. Рассмотрим подробнее.

Типы мнемотехники	Характеристика	Приемы

Педагогическая	Основана на «пережевывании» материала	Повторение, перерисовка, игровое обучение, дидактический материал
Классическая	Основана на визуальном мышлении	Составление «правил для себя», установление связи между запоминаемым материалом и яркими впечатлениями

Таблица:

### Сравнительная характеристика типов мнемотехники

По таблице можно сделать вывод о том, что педагогическая мнемотехника широко распространена и применяется в рамках различных педагогических технологий. Она более доступна, поскольку является признанной с 16 века. Учитывая то, что учащиеся делятся на аудиалов, визуалов и кинестетиков, она более универсальна. Кроме того, подтверждение использования мнемотехники мы видим в системе В.А. Шаталова (опорные конспекты), в системе пиктограмм В.А. Мыскина и др [1, 2]. Хотя мнемотехника в своем классическом виде эффективнее.

Мнемотехника основана на создании ассоциаций в виде графиков, рисунков, схем, имеющих строгую логическую связь между элементами. Ее преимуществом является использование естественных механизмов памяти. Это эффективное программируемое запоминание использовалось со времен Аристотеля. Даже в славянской азбуке названия были даны буквам для того, чтобы их запомнить и этим самым были одной из причин развития мнемотехники. Например, К (како) Л (люди) М (мыслете). Еще один интересный вариант: Р (рцы, то есть скажи) С (слово) Т (твердо). Грамотный выбор лексикона очень важен при формулировке ассоциаций.

Мнемотехника направлена на развитие воображения, внимания, памяти, мышления. В связи с этим расширяются границы восприятия за счет различных приемов. Данный метод используется в следующих вариантах:



буквенно-звуковой вид, рифмовка, «пальчиковая», схематично-рисуночная мнемоника с опорой на ключевое слово.

На уроках русского языка данный метод может быть использован в виде мнемоквадрата. Мнемоквадрат – это зашифрованный предмет обсуждения в схематичном рисунке. Он в соответствии с правилами запоминания включает кодирование, создание последовательности и ее непосредственное запоминание. Он вызывает интерес и не требует больших эмоционально-волевых затрат. Задача разучить чистоговорки или любой другой небольшой текст выполняема с помощью создания рисуночного коллажа. На одну чистоговорку может понадобиться до 10 простейших схематичных изображений. Более сложным вариантом является создание мнемотаблицы. В ней благодаря серии рисунков раскрываются основные пункты сюжета рассказа, поэтому запоминание происходит без затруднений [5].

Однако все семантические образы должны создаваться не только учителем-тьютором. Учитель предлагает примеры образцов, а ученику необходимо как можно точнее связать свою ассоциацию с предметным содержанием. Образ должен эмоционально затрагивать его, быть красочным, иметь положительную окраску. Кроме того он должен быть простым и оригинальным.

Так, в рамках программного изучения русского языка, полезно кодировать непроверяемые гласные и согласные с помощью букв-рисунков. В данном случае используется базовое правило мнемотехники – установление связи. Еще один способ запоминать трудные слова – использовать метод фонетических ассоциаций.

Ниже представляется алгоритм работы с правописанием трудного слова на основе одного из приемов.

1. Нужно точно понимать, что слово действительно содержит непроверяемую букву. Например, можно взять слово с непроизносимой согласной «солнце».

2. Далее к этому слову нужно подобрать ключевое слово, чтобы оно в своем составе имело определенную часть «проблемной» буквы. Возьмем слово «соленья». Оно содержит первый слог от слова «солнце».

3. Теперь нужно придумать связь между словарным словом и словом-созвучием. Чем смешнее, нелепее и необычнее сюжет, тем лучше он запомнится. Вариант может быть такой. «Лучик солнца упал в соленье. Просолился и полетел искать варенье».

Ниже на рисунке 1 представлена графическая интерпретация работы со словом на основе метода фонетических ассоциаций.

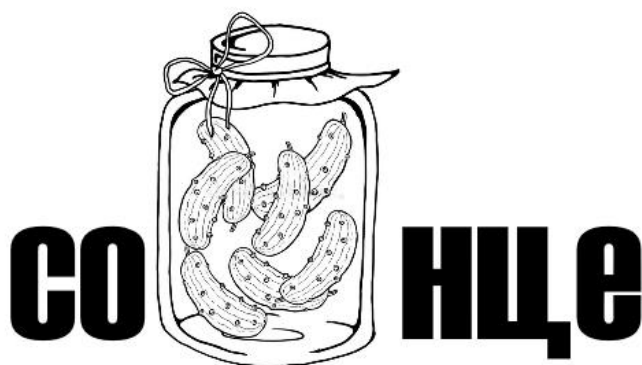


Рисунок:

Применение фонетических ассоциаций в запоминании орфограммы с  
непроизносимой согласной в корне слова

Исходя из вышесказанного, можно сделать следующие выводы. Мнемотехника важна как средство развития памяти и мышления, повышения грамотности учащихся. Это объясняется тем, что она помогает сократить время на запоминание, не подменяя его. Тем не менее, мнемотехника требует адаптации под личность ученика. Ее можно использовать систематически для расширения представлений обучающегося, развития грамотной речи и познавательной активности.

1. Мыскин В.А. Опыт работы учителя истории сред. общеобразоват. эксперим. шк. N 1073 учеб. окр. "Южный" Моск. департамента образования) / В. А. Мыскин. - М.: Междунар. изд. дом "Синергия", 1993. - 171 с
2. Шаталов В. Ф. Куда и как исчезли тройки. - М.: Педагогика, 2011
3. Шакирова Р.Р. Использование приемов мнемотехники на уроках русского языка // Academic research in educational sciences. – Узбекистан: Academic research , 2021. – №8 ч.2. – с. 551-561
4. Бренчугина-Романова А.Н. Использование приемов мнемотехники на уроках русского языка в условиях полиэтнической школы // Наука и школа. Москва: МПГУ, 2016. – №3, ч.2. – с. 124-127.
5. Козаренко, В. А. Учебник мнемотехники. Система запоминания «Джордано» / В. А. Козаренко. - М., 2002. - 95 с.





**Мәдени кеңістік =**  
**Культурное пространство =**  
**Cultural space:**  
Сборник статей / Intellect Academy «Dominanta». –  
Нур-Султан, 2022. – 92 б. – қазақша, орысша, ағылшын.