

Задания для студентов специальности «Хоровое дирижирование»
3 курса
С 18 по 24 мая 2020 года

Оглавление

История мировой культуры. Преподаватель Москвичева Ю.В.	2
Основы философии. Преподаватель Шайхет Е.В.	2
Иностранный язык. Преподаватель Михалёва И.Г.	6
Основы общей психологии. Преподаватель Титаренко В.Г.	9
Музыкальная литература (отечественная). Преподаватель Дроздецкая Н.К.	14
Сольфеджио. Преподаватель Урюмова Н.В.	14
Гармония. Преподаватель Урюмова Н.В.	14
Хороведение. Преподаватель Мосягина А.А.	14
Хоровая литература. Преподаватель Мосягина А.А.	15
Методика преподавания хоровых дисциплин. Преподаватель Аникина Н.Г.	18
Методика преподавания сольфеджио. Преподаватель Аникина Н.Г.	21

История мировой культуры. Преподаватель Москвичева Ю.В.

Задание . Тема «Монастыри Тверской земли».

На выбор сделать письменный доклад по одному из монастырей Тверской земли. План описания монастыря:

1. История возникновения монастыря.
2. Архитектурный ансамбль (назвать и описать храмы и другие постройки, которые входили в состав монастыря)
3. Сведения о живописи (фресках и иконописи)
4. Святые (рассказать о чудотворных иконах, мощах святых, если имеются)
5. Подвижники (рассказать о святых, которые были в монастыре)
6. Современная жизнь (действующий или нет на данный момент, кто настоятель, сколько монахов/монахинь, какая специфика – иконописание, приют для престарелых, богадельня и т.д.).

Для примера наиболее известные монастыри Тверской земли: Свято-Екатерининский в Твери, Христо-Рождественский в Твери, Николо-Малицкий в Твери, Нило-Столобенская пустынь на озере Селигер, Борисо-Глебский в Торжке, Свято-Успенский в Старице, Ольгин Волговерховский на истоке Волги, Николо-Теребенская пустынь, Оршин Вознесенский, Казанский Вышневолоцкий, Кашинский Никольский.

Основы философии. Преподаватель Шайхет Е.В.

Тема для самостоятельного изучения: «Немецкая классическая философия»

План.

1. Общая характеристика.
2. И. Кант.
3. Субъективный идеализм И. Фихте.
4. Объективный идеализм Г. Гегеля.
5. Антропологизм Л. Фейербаха.

Общая характеристика немецкой классической философии.

18-19вв. вошли в историю как немецкая классическая философия, которая считается высшей точкой философствования всей Европейской мысли Нового времени.

Как объяснить столь ярко выраженный взлет мысли в стране, представляющей собой объединение множества формально независимых друг от друга, часто карликовых государств с реакционным абсолютистским строем? История философии свидетельствует, что передовые философские учения нередко возникают в сравнительно отсталых в экономическом отношении странах, если они, благодаря объективным условиям своего развития, имеют возможность использовать опыт более передовых стран

(примером может служить Франция 18 века – менее экономически развита, чем Англия, но классическое Просвещение сложилось именно здесь).

Так и Германия 18-19 вв., с одной стороны, опиралась на достижения философской мысли более развитых стран Европы, а с другой стороны, ее внутреннее положение: социально-экономический переворот, ломка веками существующих отношений – во многом следствие эпохи Просвещения, делает гигантский шаг вперед.

Важной предпосылкой немецкой классической философии явился бурный рост естествознания. Успехи геологии, эмбриологии, физиологии растений и животных, органической химии приводили к выводу о наличии **развития** как в неорганической, так в органической природе, а следовательно, диалектический метод исследования является основой взглядов большинства немецких классиков (признание развития сущностью мира).

Главным направлением немецкой классической философии становится идеализм – в высшую форму бытия философы возводят дух или разум.

Крупнейшие умы Германии 18-19 вв.:

Георг Гегель, Иммануил Кант, Иоганн Фихте, Людвиг Фейербах, Фридрих Шеллинг и т.д.

Общие черты немецкой классики

1. Критика познания как главное средство достижения философских выводов.
2. Противопоставление разума материи в пользу разума (идея – первична, материя – вторична).
3. Яростное отвержение утилитарной этики (утилитаризм – принцип этики, признающий главным критерием нравственности полезность поступка)
4. Глубина и систематичность теорий (во многом объясняется тем, что все немецкие классики были университетскими преподавателями и обращались к специализированной аудитории).
5. Немецкие классики вели строго академический образ жизни, что определило ортодоксальность их взглядов на вопросы этики (ортодоксальность – система общепризнанных взглядов, являющаяся незыблемой – придерживалась строго установленных взглядов на этику).

Иммануил Кант (1724-1804)

В творчестве Канта выделяют два периода:

- докритический (до 70-х годов 18в)- работа Канта как ученого-естествознателя, работы по физике, антропологии, физической географии, биологии и т.д.
- критический или собственно философский.

Главные работы: «Критика чистого разума», «Критика практического разума».

Онтология и гносеология.

Критикует господствующий в философии эмпирический метод познания. Опыт не может быть единственным и достоверным источником знания. Существуют доопытные, первоначальные формы знания, которые Кант назвал **априорными** (a priori-изначальность). Он выделяет **априорные**

формы чувственности: пространство и время. Они служат изначальной формой восприятия человеком окружающего мира, через которую преломляется действительность. В процессе познания человек непременно помещает изучаемый объект в «координаты пространства и времени». А также существуют и **априорные формы рассудка:** необходимость, причина, цель и тд. Это проявляется в том, что, при всей кажущейся хаотичности, мыслительная деятельность человека подчинена некоей изначальной стройности («мыслительная природа»), которая так же как и пространственно-временная характеристика не зависит от опыта и предшествует ему.

Т.о., если эмпирики полагают, что человек рождается «чистым листом» бумаги, на котором в процессе опытного пути появляется знание, по Канту некое «изначальное знание» в человеке – более логично и объективно.

А можно ли вообще познать мир?

Мир – двойственен. С одной стороны, существует независимый от нашего восприятия «мир вещей в себе», который является **НЕПОЗНАВАЕМЫМ** (примеры: дальтонизм как специфическое цветовое восприятие мира и тд.) Здесь Кант выступает как **агностик** (учение, отрицающее полностью или частично саму возможность познания мира).

Но, с другой стороны, любая «вещь в себе» - это еще и явление среди других явлений. Она воздействует на наши органы чувств, вызывая в них ощущения. Эти ощущения систематизируются нашим разумом, вызывая в нем «иллюзию понятия»- мы говорим, что мы познали данную вещь, однако это не так. То, что мы называем познанием, по Канту- есть лишь процесс суждения (мы выносим о происходящем свое суждение, зависящее от степени нашей образованности на сегодняшний день).

Таким образом, в процессе познания человек так же далек от истины в конце пути, как был далек и в начале.

Аксиология и этика.

Главный вопрос этики: свободен ли человек?

Человек поступает необходимо, в одном отношении, и свободно- в другом. Это объясняется двойственностью и человека (как части мира). С одной стороны, человек- «вещь в себе», следовательно от непознаваем, а значит свободен (познать окончательную сущность человека невозможно, также как и найти истину мироздания). Но, с другой стороны, человек- это явление среди других явлений (биологическое, физическое, общественное и тд.), а значит он подчиняется закономерностям этих явлений.

Так человеком общественным движет долг. Вся человеческая жизнь – это отношения долженствования. Нравственный идеал по Канту выглядит как **категорический императив** (категорическое приказание): поступай так, что бы правило твоего личного поведения могло стать нормой поведения для всех. Категорический императив- априорен.

**Иоганн Готлиб Фихте.
(1762-1814)**

Родился в крестьянской семье, рано выделился своими способностями и, благодаря случайным обстоятельствам, получил образование. Позже преподавал в Иеннском университете, откуда был уволен за подозрение в атеизме. Переехал в Берлин. Во время новой войны с Наполеоном (1813г.), несмотря на «солидный» возраст, Фихте вступает в ряды добровольцев, в 1914 году умирает, заразившись тифом в одном из военных госпиталей.

Во многом опирается на теорию Канта. Отвергает Кантовскую теорию «вещей в себе», но при этом доводит агностицизм и субъективизм до высшей точки. В качестве единственной, безусловной, конечной и безупречной реальности провозгласил собственное «Я», которое «существует потому, что утверждает самое себя». Человек способен судить объективно лишь о себе самом. Чем дальше от себя, тем менее объективным будет суждение о мире. **Теория Фихте – субъективный идеализм** (в музыке понятие субъективного идеализма наиболее ярко выражено в творчестве Скрябина « Я умру и рухнет мир »).

Взгляды Фихте часто рассматривают как теоретические основы германского национализма. В 1807-1808гг. Фихте выступает со своими «Речами к германской нации», в которых он стремится воодушевить немцев на сопротивление Наполеону.

Национализм Фихте выводится из его теории. Поскольку «Я» - единственная реальность, и одновременно, я – немец, следовательно, успехи германской нации более безусловны, чем успехи других. «Иметь характер и быть немцем», говорит Фихте, - «несомненно, означает одно и то же».

Георг Вильгельм Фридрих Гегель. (1770-1831)

Ознакомиться (УСТНО) с теорией Г. Гегеля по следующему плану.

1. Диалектика Гегеля.
2. Тезис тождества бытия и мышления.
3. Абсолютная идея как сущность мироздания
4. Этапы самопознания Абсолюта:
 - Логика
 - Философия природы
 - Философия духа

Вопрос для самопроверки: почему философию Гегеля называют «объективным идеализмом»?

Людвиг Фейербах. (1804-1872)

Фейербах - сын известного юриста. Хотел посвятить себя богословию, с этой целью в 1925 году поступил в Гейдельбергский университет, но уже через год бросил его (интерес к религии останется, но отношение к ней будет

довольно специфичным) и переехал в Берлин, где с новой страстью «попал под обаяние» лекций Гегеля. Однако это увлечение тоже быстро прошло. От «субъективного идеализма» Гегеля Фейербах подходит к обоснованию своей собственной «новой философии».

«Новая философия» Л. Фейербаха.

Религия обещает человеку спасение после смерти. Философия же призвана еще на земле осуществить то, что религия обещает лишь в потустороннем мире – дать людям осознание своих реальных возможностей в достижении целей. Но это может сделать не всякая философия (во многом имеет ввиду те теории, которые сомневаются в возможностях человека). Так, если Гегель «отрывает» разум и мышление от человека (разум человека – не единственное проявление Мирового разума), то по Фейербаху, единственным реальным субъектом мышления является человек.

! Т.о. Вопрос об отношении бытия к мышлению это вопрос о сущности человека, ибо мыслит только он. Поэтому философия должна стать АНТРОПОЛОГИЕЙ – учением о сущности человека и его деятельности.

Человек неотделим от природы, следовательно, и его духовное начала не должно противопоставляться началу природному. «Новая философия», - пишет Фейербах, - «превращает человека, включая и природу, в высшей предмет философии, превращает антропологию в универсальную науку.

В онтологии – материалистическое понимание природы.

В гносеологии – дальнейшее развитие сенсуализма (реальный мир-чувственно воспринимаемая действительность).

Религия.

Религиозное чувство порождается не только страхом перед стихийными силами природы. В религии отражен весь человек: его страдания, страхи, чаяния, стремления и надежды. «Бог», говорит Фейербах,- порождается исключительно в человеческих страданиях. Бог есть то, чем человек хочет быть. Именно поэтому религия обладает реальным жизненным содержанием». Существование религии предполагает способность к абстрактному мышлению, хотя содержание свое религия черпает, главным образом, из человеческих чувств и эмоций. «Сущность религии-человеческое сердце, последнее тем и отличается от трезвого и холодного рассудка, что стремиться верить и любить».

Близок к атеизму (во-многом, следствие материалистического миропонимания).

Иностранный язык. Преподаватель Михалёва И.Г.

Задание по английскому языку

Читать и переводить текст «Джаз» из книги для чтения на английском языке «В мире музыки» под редакцией Воробьевой стр.64-65.

JAZZ: ITS ROOTS AND MUSICAL DEVELOPMENT

The origin of the word *jazz* is obscure. The term came into general use c. 1913-1915. It is used to designate a type of music which developed in the Southern States of USA in the late 19th century and came into prominence at the turn of the century in New Orleans, chiefly (but not exclusively) among black musicians. Elements which contributed to jazz were the rhythms of Western Africa, European harmony, and American "gospel" singing.* Before the term *jazz* was used, *ragtime* was the popular name for this genre. Ragtime lasted from c. 1890 to c. 1917. It was an instrumental style, highly syncopated, with the pianoforte predominant (though a few rags had words and were sung). Among the leading exponents of the pianoforte rag were Scott Joplin, Jelly Roll Morton,* and J.P. Johnson,* with the cornettists Buddy Bolden* and King Oliver.* Some rags were notated (e.g. Joplin's *Maple Leaf Rag*) but the majority were improvised. About 1900 also, the "blues" craze began. "Blues" implies a largely vocal form and a repressed frame of mind on the part of the performer. The form originated from Negro spirituals, and made use of a blend of major and minor harmony, and non-tempered scale intervals. In instrumental blues the prominent instruments were trumpet, cornet, clarinet, saxophone or trombone. A leading figure of the blues era was the black composer W.C. Handy* whose *Memphis Blues* (1909) and *St Louis Blues* (1914) are jazz classics. Outstanding blues singers have been Bessie Smith and, later, Billie Holiday.

The subsequent history of jazz has embraced a diversity of styles, e.g. *Dixieland*, from c. 1912, which borrowed elements from both ragtime and blues and made a feature of group improvisation led by the trumpeter. The principal Dixieland musicians included the trumpeters King Oliver and Louis Armstrong, the pianists Jelly Roll Morton and Earl Hines. In the 1920, jazz became more sophisticated as it spread to New York, Paris, and London and became a social "rage". The jazz arranger emerged and with him the bigger band: harmony became more conventional, melodies were played by a full instrumental section with the solos as central display-pieces, like cadenzas. These "big bands" had marked individual styles. Paul Whiteman popularized "symphonic jazz" using violins and elaborate arrangements. At the other extreme was the Negro style of Duke Ellington, the first great jazz composer. A "Chicago" style revived

65

smaller bands and more improvisation (its star was the trumpeter Bix Beiderbecke).

The 1930s coincided with the style known as "swing".* The swing bands - led by such virtuoso instrumentalists as Benny Goodman* (clarinet), Jimmy Dorsey (alto saxophone), Gene Krupa (drums), Glenn Miller (trombone), Tommy Dorsey (trombone), Artie Shaw (clarinet) - concentrated on precision, arrangement, and good ensemble work. Though Ellington's band was influenced by swing, its members were such superb players and such strong individualists that improvisation still played a large part in his compositions. Swing yielded in the 1940s to "be-bop",* principally for smaller groups of perhaps 7 players. Rhythm was the prime feature of be-bop, allied to scat singing (vocalizing to nonsense syllables). Tempi were fast and great virtuosity was needed. The dominant player

was the alto saxophonist Charlie Parker* (1920-55). Also important were Dizzy Gillespie (trumpeter), Stan Getz (alto saxophonist), and Kenny Clarke and Max Roach (drummers). "Be-bop" was later re-christened "modern jazz". Among its derivatives were "cool" jazz,* led by Getz and Miles Davis, and by Shorty Rogers (trumpet) and Lennie Tristano (pianoforte). In the 1960s "free jazz" was pioneered but the jazz scene was overshadowed by the emergence of "pop" and the pop groups, e.g. the Beatles, the Rolling Stones, and many others, these comprising usually a vocalist, guitarist(s), and percussionist.

The influence of jazz on so-called "serious music" had been widespread and beneficial. Ives composed ragtime pieces for theater orchestra as early as 1902; Debussy in 1908 wrote the *Golliwogs Cakewalk*; Ravel used the blues in his, violin sonata, and both his pianoforte concertos are jazz-influenced; Stravinsky wrote ragtime pieces and composed the *Ebony Concerto* (1945) for Woody Herman; Hindemith, Poulenc, Weill, Krenek, Lambert, and Copland all used jazz features, as did Berg in *Lulu*. Duke Ellington and Bill Russo are among the leading composers of jazz, while those who have written works throwing a bridge between jazz and symphonic forms include Gershwin, Rolf Liebermann, Leonard Bernstein, Günther Schuller, Richard Rodney Bennett, and John Dankworth.

From: The Concise Oxford Dictionary of Music

Задание по немецкому языку

Прочитайте текст и ответьте на вопросы.

Jazzmusiker in Deutschland spielen häufig nicht nur Jazz, aber der Jazz stellt für ihr Wirken eine wichtige Grundlage dar. Jazzmusiker spielen im gesellschaftlichen Kulturleben Deutschlands nur eine marginale, untergeordnete Rolle. Anerkennung finden sie heute eher als Lehrer für Nachwuchsmusiker als auf der Bühne.

Während hier die berufliche Situation von Jazzmusikern in Deutschland behandelt wird, wird die geschichtliche Entwicklung im Hauptartikel **Jazz in Deutschland** behandelt.

Bereits in den zwanziger Jahren spielten neben Jazzgruppen aus den USA und England die Bands von Eric Borchard oder Julian Fuhs wie Stefan Weintraubs *Syncopators Jazz*. Zu den *Syncopators* gehörten ebenso Franz Waxman, der später in Hollywood Karriere machen sollte, wie Friedrich Hollaender, der in der Gruppe als Pianist fungierte. „Die wenigsten Musiker ..., die in den 1920er Jahren den Jazz für sich entdeckten, taten dies gezielt. Jazzmusiker war keine Karriereoptionen für einen Musikstudenten jener Zeit.“ Für damalige Tanzmusiker gehörten allerdings Jazztänze und „jazzigere Gigs“ ebenso „zum Handwerkszeug ... wie man Walzer oder Tango spielen können musste.“

Bereits 1925 erschien mit Alfred Baresels *Jazz-Buch* der erste Ratgeber für Tanzmusiker als „Anleitung zum Spielen, Improvisieren und Komponieren moderner Tanzstücke“ im Jazz-Idiom und erreichte innerhalb Jahresfrist vier Auflagen. Ende der 1920er lassen sich erstmals in einem größeren Umfang

Musiker in Deutschland feststellen, die jazzig spielen können, auch wenn zunächst die meisten Musiker in den Bands noch ungeübt in der Improvisation waren und nur wenige gute „Hot-Solisten“ zur Verfügung standen. Erst ab Beginn der 1930er Jahre stieg „das Niveau auch der solistischen Parts in den Aufnahmen“. Es begann – auch in Deutschland – die Zeit swingender Tanzorchester. Zunächst spielte sich das Meiste in der Metropole Berlin ab. Doch auch in anderen Großstädten wie Hamburg, München, Köln, Leipzig, Frankfurt oder Essen, aber selbst in Baden-Baden waren Hot-Jazz-Tänze und Swing in Tanzcafés oder in Varietés zu hören. Für junge, jazzbegeisterte Musiker wie Willy Berking oder Freddie Brocksieper ergab sich daraus die Möglichkeit, in den Tanzorchestern auch Jazzimprovisationen zu spielen.

1928 startete Bernhard Sekles die Initiative, eine Jazzklasse am Dr. Hoch's Konservatorium in Frankfurt am Main einzurichten, weltweit die erste an einer Musikhochschule oder Universität. Nicht nur der *Frankfurter Tonkünstlerbund* wandte sich gegen diese Initiative, sondern sie beschäftigte auch die Öffentlichkeit und den Preußischen Landtag. 1928/29 studierten bereits 19 Studenten das neue Fach. Der an der benachbarten Frankfurter Universität lehrende Theodor W. Adorno rechtfertigte die Ausbildung der jungen Musiker, da diese zum Teil gezwungen seien, sich mit Unterhaltungsmusik den Lebensunterhalt zu verdienen, dabei sei „einer solchen Gebrauchsmusik der Vorzug zu geben [...], die sauber und phantasievoll vorgebracht wird. [Darüber hinaus sei] die Jazzschule zu begrüßen als ein Mittel der Emanzipation der Akzente vom guten Taktteil.“ Ab 1930 gab zudem das Berliner Musikhaus Alberti das *Musik-Echo: Zeitschrift für Melodie und Rhythmus* heraus, das sich vor allem an Musiker, Arrangeure und Bandleader richtete und nützliche Hinweise für die Instrumentierung und Orchestrierung, aber auch zur Improvisation gab.

Упр.19. Ответьте на следующие вопросы:

1. Wie verhalten Sie sich zur Jazzmusik? 2. Wodurch unterscheidet sich die Jazzmusik von üblichen Unterhaltungsmusik? 3. Warum schwärmen viele Jugendliche für Jazzmusik. 4. Was imponiert in dieser Musik? 5. Haben Sie irgendwelche Jazzbands gehört? 6. Warum nennt man Armstrongs Musik eine klassische? 7. Welche Themen besingt Armstrong in seinen Liedern? 8. Gefällt Ihnen die modern Jazzmusik? Was meinen Sie zu der Jazzmusik?

Основы общей психологии. Преподаватель Титаренко В.Г.

1. Изучить тему " *Современные теории личности*" (конспект делать не надо).
2. Выполнить проверочный тест по лекции.
3. Выполнить диагностический тест: Уровень самоактуализации личности. (Опросник САМОАЛ) <https://psyttests.org/shostrom/samoal.html>

Тема 17. *Современные теории личности.*

Взгляд на личность человека претерпел существенные изменения по мере развития и формирования человеческой культуры. В связи с этим выделяют несколько подходов (периодов), отличающихся концепциями личности.

Таблица 1. Основные исторические периоды изучения личности

Период изучения личности	Время	Представители	Особенности
Философско-литературный	От античности до XVIII века	Философы, писатели (Аристотель, Платон, Жан Жак Руссо)	В центре исследования личности стоят вопросы нравственной и социальной природы человека. Определения личности — очень широкие, а отдельные теории плохо согласуются друг с другом.
Клинический период	С начала XIX века по начало XX века	Психиатры (З. Фрейд)	Представление о личности было сужено по сравнению с предыдущим периодом, а акцент делался на патологические или акцентуированные черты личности
Экспериментальный	С XX века	Психологи (А. Адлер, Р. Б. Кеттел, А. Маслоу)	Гипотезы стали подкрепляться экспериментальными исследованиями с применением тестов, количественно измеряющих отдельные черты личности

К наиболее известным сегодня относят теории личности следующих ученых:

- Эрик Эриксон — теория жизненного цикла.
- Вильгельм Райх — телесно-ориентированная теория психосоматических связей
- Уильям Джеймс — теория психологии сознания.
- Беррес Фредерик Скиннер — бихевиоризм.
- Джордж Келли — теория личностных конструктов.
- Карл Роджерс — гуманистическая теория личности.
- Абрахам Маслоу — трансперсональная психология.
- Эрих Фромм — гуманистический психоанализ.
- Рэймонд Бернард Кеттел — теория черт личности.
- Курт Левин — жизненное пространство.
- Карл Юнг — теория жизненных типов и коллективного бессознательного

В настоящее время нет общепринятого мнения о том, какой подход в изучении личности наиболее эффективен для объяснения основных фактов поведения человека. Таким образом, на данный момент сосуществуют разные альтернативные теории, описывающие личность как интегрирующее целое и вместе с тем объясняющие различия между людьми.

Отечественные теории личности

А. Мясищев, Смирнов, Малышев... Личность - это система отношений, отношения - это компоненты структуры. Например, Мясищев утверждал, что личность как социальный продукт определяется прежде всего социальным значением направленности (т.е. "доминирующего свойства, подчиняющего себе другие и определяющие жизненный путь человека"). Уровень личности выражается степенью его сознательности, идейным

богатством и т.д., и т.п. Если доминирующее отношение охватывает все стороны личности, то она характеризуется цельностью.

Недостатком подобного рода понимания личности является нечеткость, многозначность.

Б. Ананьев, Платонов, Мерлин... Личность - не весь человек, а лишь его социальные качества, это не просто субъект деятельности. Основные компоненты структуры личности - "некие абстрактные духовные образования". Ананьев считал, что личностью становится любой индивид в той мере, в какой он начинает сознательно определяться. Личность характеризуется совокупностью общественных отношений и определяемой ими позицией в обществе.

Платонов: концепция динамической функциональной структуры личности. Выделяет 4 подструктуры - взаимосвязанные стороны личности (группы качеств):

- 1) социальная подструктура (направленность, отношения, мораль - не имеют непосредственно природных задатков и формируются путем воспитания);
- 2) подструктура опыта (знания, умения, навыки, привычки);
- 3) подструктура форм отражения (тип памяти и т.д.);
- 4) биологически обусловленная подструктура - биологические свойства (темперамент, возраст, патологии...).

Школа Леонтьева.

Работает по проблеме деятельности. Эта теория получила наибольшее распространение в отечественной психологии. Среди исследователей, внесших наибольший вклад в ее развитие, следует назвать прежде всего С. Л. Рубинштейна, А. Н. Леонтьева, К. А. Абульханову-Славскую и А. В. Брушлинского. Данная теория имеет ряд общих черт с поведенческой теорией личности, особенно с ее социально-наученческим направлением, а также с гуманистической и когнитивной теориями.

В этом подходе отрицается биологическое и тем более психологическое наследование личностных свойств. Главным источником развития личности, согласно этой теории, является деятельность. Деятельность понимается как сложная динамическая система взаимодействий субъекта (активного человека) с миром (с обществом), в процессе которых и формируются свойства личности (Леонтьев А. Н., 1975). Сформированная личность (внутреннее) в дальнейшем становится опосредствующим звеном, через которое внешнее оказывает влияние на человека (Рубинштейн С. Л., 1997).

Таким образом, в рамках деятельностного подхода личность — это сознательный субъект, занимающий определенное положение в обществе и выполняющий социально полезную общественную роль. Структура личности — это сложно организованная иерархия отдельных свойств, блоков (направленности, способностей, характера, самоконтроля) и системных экзистенциально-бытийных целостных свойств личности.

Зарубежные теории личности

Психоанализ. З.Фрейд: личность включает в себя 3 структурных компонента: Ид (инстинктивное ядро личности, подчиняется принципу удовольствия), Эго (рациональная часть личности, принцип реальности), Супер-Эго (формируется последним, это моральная сторона личности).

Развитие личности соответствует психосексуальному развитию человека. Стадии: оральная, анальная, фаллическая (комплексы: Эдипов, Электры), латентная, генитальная. Зрелая личность - способная и стремящаяся работать, чтобы создать нечто полезное и ценное, способная любить другого человека "ради него самого".

Индивидуальная психология. А.Адлер: люди стараются компенсировать чувство собственной неполноценности, которое испытывали в детстве. Отсюда борьба за превосходство (или стремление к власти). Такие импульсы присутствуют в каждом

человеке. Для достижения своих фиктивных целей человек вырабатывает свой уникальный стиль жизни (наиболее отчетливо проявляется в решении трех задач: работа, дружба и любовь). На формирование личности влияет порядок рождения. Последний конструкт личности - социальный интерес (внутренняя тенденция человека к участию в создании идеального общества). Степень его выраженности - показатель психологического здоровья.

Аналитическая психология. К.Г.Юнг: личность состоит из 3 взаимодействующих структур: Эго (все то, что человек осознает), личное бессознательное (все подавленное и комплексы), коллективное бессознательное (состоит из архетипов, в которых заключен весь опыт человечества). Личность может достичь равновесия лишь в результате длительного процесса психологического созревания (индивидуации), когда человек может признать все скрытые и игнорируемые им стороны собственной личности как на бессознательном, так и на сознательном уровнях.

Неофрейдизм. Э.Эриксон, Э.Фромм, К.Хорни. Придается особое значение Эго и его функциям. Эриксон: Эго - это автономная структура, в своем развитии проходит 8 универсальных стадий. Э.Фромм: на личность особенно влияют социальные и культурные факторы.

Диспозициональная психология. Г.Олпорт, Р.Кеттелл, Г.Айзенк. Люди обладают некими устойчивыми внутренними качествами, сохраняющимися со временем в различных ситуациях. Олпорт (первый выдвинул теорию черт личности): личность - это динамическая организация тех внутренних психических процессов, которые определяют характерное для нее поведение и мышление.

Бихевиоризм. Б.Скиннер: личность - это результат взаимодействия индивида (с его жизненным опытом) и окружающей среды. Поведение детерминировано, предсказуемо и контролируется окружением. Отвергается идея о внутренних автономных факторах как причинах действий человека, а также физиолого-генетическое объяснение поведения.

Социально-когнитивное направление. А.Бандура, Дж.Роттер. Личность - результат взаимодействия поведения и факторов окружающей среды; центральную роль играют когнитивные компоненты. Роттер рассматривал личность через призму локуса контроля.

Когнитивная психология. Дж.Келли - теория личных конструктов (моделей мира), система которых образует личность. Для объяснения мотивации не нужны никакие специальные концепции, главное - то, как человек объясняет любое событие.

Гуманистическая психология. А. Маслоу: личность определяется через иерархию потребностей.

Феноменологический подход. К. Роджерс: поведение можно понять с точки зрения субъективных переживаний. Единственная реальность - это личный мир переживаний человека, это и есть личность. Центральное место занимает Я-концепция.

Проверочный тест (ниже)

Проверочный тест по теме «Теории личности».

1. Соедините концепцию личности и ее основной тезис.

<i>Теория отношений А. Мясищев</i>	Единственная реальность - это личный мир переживаний человека, это и есть личность.
<i>Человекознание Б. Ананьев</i>	личностью становится любой индивид в той мере, в какой он начинает сознательно определяться.
<i>Деятельностный подход С. Л. Рубинштейн, А. Н. Леонтьев, К. А.</i>	Личность может достичь равновесия лишь в результате длительного процесса психологического созревания (индивидуации),
<i>Психоанализ З. Фрейд</i>	Личность - результат взаимодействия поведения и факторов окружающей среды; центральную роль играют когнитивные компоненты.
<i>Аналитическая психология К.Г.Юнг:</i>	личность определяется через иерархию потребностей.
<i>Неофрейдизм Э.Эриксон</i>	личность - сложная система непрерывно взаимодействующих сознательных и бессознательных структур психики.
<i>Диспозициональная психология Г.Олпорт, Р.Кеттелл, Г.Айзенк.</i>	личность — это сознательный субъект, занимающий определенное положение в обществе и выполняющий социально полезную общественную роль.
<i>Бихевиоризм Б.Скиннер</i>	личность - это динамическая организация тех внутренних психических процессов, которые определяют характерное для нее поведение и мышление.
<i>Социально-когнитивное направление. А.Бандура, Дж.Роттер.</i>	Отвергается идея о внутренних автономных факторах как причинах действий человека,
<i>Гуманистическая психология. А. Маслоу</i>	личность определяется, прежде всего, социальным значением направленности
<i>Феноменологический подход. К. Роджерс</i>	Эго - это автономная структура, в своем развитии проходит 8 универсальных стадий.

Музыкальная литература (отечественная). Преподаватель Дроздецкая Н.К.

1. Подготовиться к **ВИКТОРИНЕ** по творчеству М. Мусоргского. О времени ее проведения сообщу дополнительно. Муз. материал по этой теме я уже помещала (см. прежние задания).

2. Продолжаем слушать-смотреть оперу «Снегурочка» Римского-Корсакова. Пишу список необходимых номеров.

1 действие. Вступление к опере; сцена Весны-Красны с птицами (хоры птиц «Сбирались птицы» и «Орёл-воевода»); ария Снегурочки «С подружками по ягоду ходить»; ариэтта Снегурочки «Слыхала я, слыхала»; обряд «Проводы Масленицы»: хоры «У нас с гор потоки», «Прощай, Масленица».

2 действие. 1-я песня Леля «Земляничка-ягодка» и 2-я песня Л. «Как по лесу лес шумит»; ариэтта Снегурочки «Как больно здесь»; Свадебный обряд: сцена Снегурочки с Купавой и Мизгирем.

3 действие. 3-я песня Леля «Туча со громом сговаривалась»; ариозо Снегурочки «Пригожий Лель»; ариозо Мизгирия «На теплом синем море».

4 действие. Любовный дуэт Мизгирия и Снегурочки «О, милый мой!»; хор «А мы просо сеяли»; сцена таяния Снегурочки, начиная со слов «Великий царь!»; заключительный гимн Яриле-солнцу «Свет и сила, Бог Ярило!»

Сольфеджио. Преподаватель Урюмова Н.В.

Диктанты по сборнику Ладухина №№876, 877, 879.

Гармония. Преподаватель Урюмова Н.В.

1. Конспект по теме: Фригийский оборот по бригадному учебнику с.165, 167-68.

2. Задачи на D^б №354 (5,6)

Хороведение. Преподаватель Мосягина А.А.

Тема №3. «Ансамбль хора и работа над ним. Виды ансамбля».

Виды искусственного ансамбля в хоре. –*продолжение изучения темы.*

Для изучения и конспектирования рекомендуются пособие: А.А. Мосягина «Хороведение и методика работы с хором», Тверь, 2002г, ООО «Триада», стр.114-117.

Вопросы для тестирования:

1. Виды ансамбля между хором и солистом. Привести примеры из хоровой литературы.
2. Сделать анализ произведений из своей программы по дирижированию с точки зрения применения видов ансамбля.

Хоровая литература. Преподаватель Мосягина А.А.

Тема № 11. Виссарион Яковлевич Шебалин (1902 – 1963)

Русский композитор, общественный деятель, вклад которого в хоровую культуру велик. В Шебалине неразрывно связаны художник, мастер, гражданин. Цельность его натуры и привлекательность творческого облика, скромность, отзывчивость, бескомпромиссность отмечали все, кто знал Шебалина и когда-либо с ним общался. «Это был удивительно прекрасный человек. Его доброта, честность, исключительная принципиальность всегда восхищали меня», — писал Д. Шостакович.

Для хора им написаны кантаты «Москва» и «Синий май», симфония для чтеца, солистов, хора и оркестра «Ленин», 11 детских хоров и 27 смешанных: «Утес», «Зимняя дорога», «Казак гнал коня», «Березе», «Мать послала сыну думы», «Стрекотунья – белобока», «Осень», «Дуб», «Слезы», «Листья», «Что ты клонишь над водами?» и др., хоры из опер «Укрощение строптивой», «Солнце над степью».

Черты хорового стиля композитора:

1. Национальность музыкального языка, опора в нем на народно – песенную основу, сочетание песенности с речитативными приемами.

2. Отдавал предпочтение гражданской и пейзажной лирике, но есть хоры и с лирико – философским содержанием («Утес»).

3. Использовал тексты высокого художественного достоинства: М. Лермонтова, А. Пушкина, Е. Баратынского, Ф. Тютчева, С. Есенина, М. Исаковского, М. Танка (Е. Скурко), А. Фета, Г. Гейне, Сафо, А. Блока.

4. Хоровое творчество отличается жанровым многообразием, писал гимны, элегии, пасторали, хоровые романсы.

5. Особенностью гармонического языка является просветление минорных ладов в заключительных каденциях, что связано с образной сферой.

6. Полифонию применял в виде имитаций и подголосков.

7. В партитурах часто встречается дублирование голосов, что обусловлено народно – песенной основой мелодизма.

Хор «У т е с» написан на слова М. Лермонтова (пер. из Г. Гейне). *Содержание его связано с лирико – философскими раздумьями человека о счастье.* Шебалин, как и Чайковский, избрал одночастную форму, что хорошо подчеркивает структуру стиха. Тональность a moll, размер 4/4.

Мелодика хора очень тесно связана с русской народной протяжной песней, это проявляется в запеве solo альтов и постепенном подключении сопрано, в противопоставлении звучания женского и мужского хора, в применении натурального минора, в распевках. В произведении нет яркой кульминации, как нет вообще ярких нюансов. Наиболее сконцентрировано в плане развития образа звучит его заключительная фраза. Хору присуща удивительная простота, искренность и ясность музыкальной мысли, что отражает большую глубину чувств и переживаний.

Хор «**Зимняя дорога**» на слова А. Пушкина композитор назвал хорovým романсом, что подчеркивает особую выразительность прочтения пушкинского текста. В сочинении *рисуеться зимняя ночь, катящиеся по снегу сани со звоном колокольчика, удалая песня ямщика и одинокий путник с печальными мыслями*. Трехчастная форма, тональность *b moll*, размеры 4/4, 3/2.

1 часть построена на имитациях между сопрано и остальными голосами, и солирующая роль сопрано усиливает романсовую жанровую принадлежность хора. Т – S соотношения в гармонии наделяют мелодику мягкостью, какой-то истинно русской красотой. Звук колокольчика передается также высокими женскими голосами: они поют на одной ноте при смене гармонии VI – I – VI – I ступени.

2 часть связана со сменой настроения, в ней усиливается динамика до *f*, используется контраст *f - p - pp*, все партии получают свободу мелодического и ритмического развития, также часто меняются тональности (*Des dur, f moll, b moll*). Мы словно действительно слышим удалую песню ямщика и ощущаем ночное зимнее безмолвие окружающей природы. Здесь же находится и кульминация произведения.

Реприза немного сокращена, это - возвращение к образам 1 части, и в плане формы хор являет собой пример классически ясного решения этой стороны раскрытия образа. Нельзя не отметить черты народной музыки: плагальность, распевы, ладовую окраску, переменность размера.

Тема 12.. Мариан Викторович Коваль (Ковалев) (1907 -1971)

М.В. Коваль – русский композитор, общественный деятель, оставивший в хоровом искусстве заметный след. В хоровой литературе он представлен ораторией «Емельян Пугачев» и хорами из одноименной оперы, кантатами « Народная священная война» и «Чкалов». Также им написана сюита «Из жизни красноармейца», поэма «Сказ о партизане», сочинения для детей и др. Наибольший интерес представляет цикл хоров *a capella* « Пять стихотворений Тютчева», куда вошли: «Восход солнца», «Весенние воды», «Что ты клонишь над водами?», «Листья», «Слезы». На эти же стихи ранее были написаны хоры С.Танеевым, Ц.Кюи, П. Чесноковым, М. Анцевым, а в более позднее время - Ю.Стржелинским и др.

Черты хорового стиля композитора:

1. В хоровом творчестве опирался на традиции русских композиторов – классиков, в частности, прослеживается связь с М. Мусоргским в плане изображения народа в трагические моменты истории. («Емельян Пугачев»).

2. Отдавал предпочтение гражданским темам, что было созвучно тому времени, но писал и хоры - пейзажи, и лирико – философские произведения.

3. Использовал стихи Ф. Тютчева, Н.Некрасова, А. Пушкина, А.Суркова, Р.Гамзатова, Л. Ошанина.

4. В мелодике хоров отчетливо прослеживается связь с русской народной песней, также встречаются интонации революционных и патриотических песен XX века.

5. Голосоведение естественное и отражает традиции народных песен.

6. Гармония красочная, интересная и всегда связана с образной сферой, насыщена неаккордовыми звуками, секундами, септаккордами всех видов.

7. Хоровая фактура разнообразна, все изобразительные средства применял с большим вкусом.

8. Полифония в хорах встречается в виде имитаций и подголосков.

Хор «С л е з ы л ю д с к и е» из цикла « Пять хоров на слова Тютчева» - лирико – философского плана. Он *посвящен размышлению о человеческих страданиях, которые сопровождают людей всю жизнь.* Форма строфическая, тональность а moll, размер 3/4. В мелодизме произведения сочетается сдержанность и внутреннее напряжение, страстное стремление передать чувство сопереживания и сострадания. Именно поэтому мелос голосов обнаруживает сочетание поступенного движения и ходов на большую сексту. Секундовые интонации в партиях альтов и сопрано словно передают рыдания, стенания, усиливаемые альтерированными созвучиями в мужских голосах.

Кульминация звучит в контрастной динамике, ff – p и в укрупненных длительностях. Последнюю фразу начинают басы pp и с divisi, а у сопрано – трогательная тема по звукам трезвучия а moll'я, которая словно гаснет в тембре басов – октавистов.

Тема № 13. Вадим Николаевич Салманов (1912 – 1978)

Салманов принадлежит к тем представителям прославленной петербургской - ленинградской композиторской школы, которые внесли существенный вклад в развитие русской музыки советского периода.

Хоровое творчество композитора – яркая страница в русской музыкальной культуре XX века. Им написаны оратория – поэма «Двенадцать», кантаты «Ода Ленину» и «Скифы», хоровые циклы «Нобьетса сердце» и «Восьмистишия», хоровой концерт на народные тексты «Лебедушка», семь лирических хоров на слова русских поэтов «Русь» (для женских голосов), концерт «Добрый молодец», кантата «К молодым»; также «Три хора на стихи С Есенина» («Топи да болота», «Нивы сжаты», «Прячет месяц»), «Три хора на слова Ф Тютчева» («Утро в горах», «Полдень», «Летний вечер») и др.

Черты хорового стиля композитора:

1. Сложность мелодического языка что обусловлено стремлением отобразить оригинальность стиха - например, Н. Хикмета, Р. Гамзатова.

2. Писал на гражданские темы, также раскрывал лирические и лирико – философские образы.

3. Писал на слова С. Есенина, Я. Купалы, Ф. Тютчева, В. Луговского, Р. Гамзатова, Н. Хикмета.

4. Несколько инструментальный характер голосоведения, использование в нём речитативов, переключек.

5. В гармонии употреблял пентатонику, фригийские, дорийские лады, также аккорды с пропущенной терцией, квинтой, которые заменял секундой, квартой.

6. Применял сонористические приемы: декламацию, шепот и др.

Цикл на стихи Р. Гамзатова «Восьмистишия» 1962 год

Сочинение состоит из шести хоров, объединенных в одно целое ярким творчеством дагестанского поэта Расула Гамзатова.

1. Хор «**Книга жизни**» является эпиграфом ко всему циклу. Он полон *философского раздумья о смысле жизни и творчества*. Форма куплетно – вариационная, тональность Cdur, размеры 2/4, 3/4. В мелодизме используются речитативные приемы, словно композитор приглашает слушателя к задушевной беседе. Как яркое средство выразительности часто употребляются solo партий, окрашивающих партитуру в разные тона.

2. Хор «Ты хочешь знать» рассказывает о всемогуществе любви.

3. Хор «Старый друг мой» посвящен памяти погибшего боевого товарища.

4. Хор «**Как живете – можете?**» *в шутливой форме повествует о нелегкой женской доле*. Форма куплетно – вариационная, тональность F dur, размер 4/4. В соответствии с диалогом между мужчинами и женщинами поочередно поет то женская, то мужская группы хора. Первой присущ изящный мелодический рисунок голосов, распевность, а второй – преобладание речитативного начала, более волевые интонации. Танцевальный ритм пронизывает всю партитуру, придавая ей несколько игривый, кокетливый характер.

5. Хор «Куда?» представляет собой своеобразный гимн любви.

6. Хор «Вершина» - это размышление о сложности поэтического труда.

Вопросы для тестирования:

1. Перечислить хоровое наследие В. Шебалина, В. Салманова, М. Ковалю.
2. Назвать отличительные черты хорового стиля каждого композитора.
3. Разобрать особенности драматургии и музыкального языка хоровых произведений композиторов.
4. Слушание музыкального материала.

Методика преподавания хоровых дисциплин. Преподаватель Аникина Н.Г.

Особенности работы с плохо интонирующими детьми. Часть 2

Современная методика определяет следующие причины неверной интонации:

1. физиологические расстройства слухового и голосового аппаратов,
2. отсутствие координации слуха и голоса,
3. слабое развитие ладового чувства и слухового внимания,

4. ограниченность певческих навыков.

Рассмотрим "творческие портреты" этих групп детей и приемы работы с ними

Группа №1 Дети не могут повторить звук, простейшую попевку, после долговременных занятий координация не налаживается. Таких детей очень мало. Это про них говорят "слон на ухо наступил"

Группа №2 Так же, как и дети №1 не могут «попасть на звук», повторить простейшую попевку, однако в результате занятий координация налаживается (от 2 недель до нескольких месяцев). Обычно эти дети используют грудную манеру голосообразования (головную гораздо реже, отсюда название «гудошники»), чаще это мальчики.

Оптимальный срок развития координации слуха-голоса – до 9 лет. В норме координация должна устанавливаться в 3-4 года, одновременно с речью; в детском саду – это служебная обязанность музыкального работника; в начальной школе сложнее – т.к. на уроке музыки много других задач. До 9 лет координация слуха-голоса развивается легко, затем сложнее, так как постепенно ослабевает способность ЦНС к образованию новых связей

При работе с «гудошниками» желательны дополнительные индивидуальные или мелкогрупповые занятия. Можно в школе в группе продленного дня, перед уроком сольфеджио и т.д.

Чаще всего в занятиях применяется традиционная методика, опирающаяся на фольклорную и церковно-певческую практику. Перед началом занятий желателен подготовительный период:

Голосовые игры: "кидать хвосты", "ракета", "прыгающий котенок", "объезжать лужу", "поворот", "американские горки". ИГРЫ дают представление о направлении движения мелодии, учат управлять голосом, раскрепощают детей. Двигательные и образные ассоциации облегчают процесс интонирования.

Этапы работы над развитием координации слуха и голоса (по традиционной методике):

- выявление примарного звучания в грудном регистре, начинаем с «его» звука, диапазон ля-до диез – обычно доступен всем гудошникам; интонации Б2 (I-II ступени, начинаем с устоя!), подпеваем, подыгрываем на ф-но. «Дон-дон», с показом направления движения рукой, можно подниматься-опускаться на ступеньку лестницы;
- перестройка в другие тональности в доступном диапазоне. Настраиваться тщательно!
- II-I ступени «Сорока», «Барашеньки крутороженки» (с неустоя на устой!)
- поступенное движение в объеме терции I-II-III ступени «Вверх иду, вниз иду», «По зеленым лугам» работа по расширению диапазона. Наглядные пособия (лесенка).
- М3, «Два кота», «Дождь в лесу», «Дождик-дождик пуше», «Петушок», «Шаловливые сосульки». В методиках Карла Орфа, Золтана Кодая и многих др. работа с гудошниками начинается с М3, так как это один из наиболее легко определяемых слухом интервалов. Интонация V - III ступени у Орфа называется интонацией «Зова»: «Ау, Где ты, Я здесь». М3 применяется как первая и базовая в методике Льва Виноградова (Элементарное музицирование, определяется слогами СО - МИ), в пособии по сольфеджио для ДМШ Котляревской-Крафт (слоги относительной сольмизации ЗО – ВИ).

- Поступенное движение в объеме кварты «Василек», «Как под горкой».

Доктор педагогических наук, хормейстер Г.П.Стулова предлагает использовать при работе с гудошниками особенности регистрового строения детского голоса. Она рекомендует начинать работу с головного режима, как оптимального для достижения чистой интонации. Обоснование: грудной режим более сложен для интонирования т.к. складки толстые, короткие, колеблются всей массой. Первая задача – доказать ребенку, что он может красиво петь «головным» голосом («Мяу», «Чирик»). Для настройки на головной регистр: характер звука ласково, удивленно; положение губ на улыбке; динамика р тр; упражнения строятся на поступенном нисходящем движении, диапазон $es^2 a^1$. Тот же круг интонаций, материал. Те же этапы. Работа с родителями – что бы дети и дома пели "тонким" голосом.

Группа №3

Ребенок повторяет несложную попевку, в более сложных – теряет тонику, не точно поет мелодию. При работе над ладовым чувством и слуховым вниманием:

- двигательные и образные ассоциации,
- приемы относительной сольмизации: пение с показом мелодии по столбце, с показом ручными знаками
- игры, активизирующие слуховое внимание: пение «по очереди», «вслух - про себя», «живое пианино», «эхо», «телефон»,
- творческие приемы: например, сочинение (досочинение) мелодии, импровизация из изученных ступеней
- пение по нотам,
- пение а cappella,
- освоение закономерностей интонирования отдельных ступеней лада и особенностей интонирования интервалов в зависимости от их состава и объема,
- мысленное пение с опорой на звучащий эталон,
- узнавание известной мелодии по нотной записи, разучивание мелодии по нотам наизусть без пения + ее исполнение; диктант с ошибками, с вариациями; игра и слушание интонационных оборотов на ф-но (слуховой анализ); разрешение одного звука в разные тональности

Группа № 4

Часто сочетается с причиной №3. Причинами детонации в пении является вялое, безопорное или, наоборот, форсированное пение при чрезмерной напряженности мышц гортани; опасны в интонационном отношении крайние динамические нюансы, очень быстрые или, наоборот, очень медленные темпы, чрезвычайно уязвимой делают интонацию крайние высокие, низкие, а также переходные звуки, скачки, движение мелодии на одном звуке, утомление...

Рассмотрим, как формирование ВХН влияет на чистоту интонации:

- *Певческая установка* - (**роль** – расслабленность и зажимы приводят к детонации; см. тему: правила, приемы: попевки, плакаты).
- *Дыхание* (**роль** – вялое или слишком глубокое приводит к понижению интонации, дыхание лежит в основе всего процесса пения и определяет его качество; см. тему:

нельзя поднимать плечи; правильные дыхательные движения; вдох; вдыхательная позиция; задержка вдоха; ровный выдох; упражнения - типы, цели, примеры)

- **Звукообразование** (**роль** – к детонации могут привести невыровненные переходные ноты, напряженное пение, неумение пользоваться резонаторами: используем мягкую атаку, legato, мягкое округленное звучание; «тянем звук» на гласных, согласные - коротко; характер звука - ласково, мягко сами показываем красиво. Выравниваем звучание переходных нот. Одной из причин детонации в пении является так называемая позиционная неточность – неверное образование тембра звука. Детонация в этом случае – это нарушение слухового самоконтроля и нарушение правильного сочетания в работе грудных и головных резонаторов. Повышение тона часто вызывается недостаточным участием в резонировании звука грудных резонаторов, понижение – ослаблением активности головных.
- **Дикция** (см.тему: как влияет на качество звука; дефекты, прикрытия, упражнения)
- **Ансамбль** (слушать друг друга, использовать единую манеру звукообразования, артикуляции...)

ВЫВОД: надо...

Задания:

1. Назвать исторически-сложившиеся условия развития координации слуха
2. Определить типичные черты каждой группы плохоинтонирующих детей
3. Привести примеры упражнений для Группы № 2 (гудошники)
 - подготовительный период
 - традиционная методика
 - методика Г.П. Стуловой, её физиологическая основа
4. Привести примеры упражнений для Группы № 3, обосновать
5. Привести примеры упражнений для Группы № 4, обосновать

Методика преподавания сольфеджио. Преподаватель Аникина Н.Г. ТВОРЧЕСКИЕ ФОРМЫ РАБОТЫ

«Все, что знает и слышит ребенок, должно находить практическое применение».

Г.И.Шатковский.

Значение: творческие формы работы способствуют более эмоциональному и более осмысленному отношению детей к музыке, раскрывает индивидуальные творческие возможности каждого ребенка, вызывает интерес к предмету, позволяет лучше усваивать материал, помогает в исполнительской практике. Ребенок психологически раскрепощается, становится смелее при выполнении практических музыкальных заданий, учится принимать быстрые решения, аналитически мыслить.

Творческие упражнения активизируют слуховое внимание, развивают различные стороны музыкального слуха, музыкальный вкус. Все упражнения необходимо связывать с основными разделами курса, с тем чтобы они закрепляли теоретические знания детей. Упражнения должны быть доступны. Их необходимо хорошо продумать заранее, подобрать в зависимости от состава группы (возраста, уровня слухового развития, владения различными инструментами)

Творческую работу можно начинать с 1 класса, но **после того**, как у детей накопится запас музыкальных впечатлений и знаний. Творческие задания могут быть

классными и домашними с условием обязательной проверки всем классом. Лучшие работы - материал для чтения с листа, диктанта.

ВИДЫ ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ

1. Ритмические игры.

- "телефон"
- "эхо", не повтор, а продолжение ритмического рисунка (2 + 2)
- "рондо" Рефрен исполняют вместе, | | | | "эпизод" у учителя, затем "эпизод" у каждого свой. Не останавливаться!
- "паровозик", повторить предыдущий ритм и добавить свой.
- "канон" "догоняем, но не успеваем" (*В погреб лезет Жучка...*)
- "ostinato". Группа исполняет ostinato по карточке, учитель (другой ученик) поет или играет что-либо.
- ритмическое двухголосие. Одна группа ритм, другая - пульс. Две руки - разный ритм.
- ритмическая партитура (*см. примеры в программе и учебниках сольфеджио*).

2. Подбор. Развивает звуковысотный слух, ладовое чувство, владение клавиатурой.

- подбор попевок
- нужного баса (из предложенных) - 1 кл.
- нужного аккорда (из предложенных) - по мере изучения, со 2 кл.
- знакомой мелодии (с записью)
- второго голоса. Со 2 кл., с использованием изученных интервалов.
- ритмического аккомпанемента на инструментах к знакомой песенке или произведению, исполняемому педагогом на фортепиано

3. - аккомпанемента

развивает творческие навыки, умение владеть фактурой. Г.И.Шатковский, А.А.Бевзенко.

Шаги. Подбор по схеме. Подбор из предложенных аккордов. Перечислить виды фактуры. (*см. тему "Подбор аккомпанимента"*)

4. Сочинение. Главным видом творческих заданий в ДМШ является **сочинение**. Сочинение требует серьезной предварительной подготовки: достаточно развитого ладового слуха, хорошего слухового опыта, музыкальной памяти. Наивно ожидать, что ребенок сразу принесет логичную мелодию, начинаем работу с

ДОСОЧИНЕНИЯ Текст желателен - так проще, хорошо сочинять самим.

- начинаем с досочинения **тоники** (все мелодии без последнего такта, с текстом, на слог или в тональности)
- **каданса** (без посл.двух тактов) (*Гуси-гуси ,га-га-га, что хотите пирога*).
- второго **предложения**.

В этих упражнениях стремимся к тому, что бы сама начальная мелодия подтолкнула детей к созданию ответа, где сохраняется ладовый и ритмический облик начала.

Возможно досочинение ритма, мелодии вокальной, мелодии инструментальной. Можно досочинять диктант, интервальную цепочку /до Т/, гармоническую цепочку. Может быть в форме рондо, по очереди, выбираем лучший вариант окончания. (Почему лучший - соответствует характеру и т.д.)

5. Сочинение. (Композиция) Объяснить и показать на уроке.

Сочинение **стихотворения** (начинаем с того, что понятно!) Сочиняем (досочиняем) окончание, фразу, предложение. Стихотворение выразительно читаем несколько раз

подряд, дети хорошо запоминают слова, в хоровой декламации рождается подходящий музыкальный ритм и соответствующая содержанию речевая интонация; можно перейти к созданию мелодии. В начальных классах помогает текст, построенный в виде вопросов и ответов, переключки по фразам и мотивам.

Г.И.Шатковский. ПРАВИЛА СОЧИНЕНИЯ ТЕМЫ

1. Минимум средств - максимум выразительности. Каждый звук очень важен.
2. Единство ритма: всякая прекрасная тема построена так, что ее пронизывает один ритм, конечно, он может изменяться. Иначе - ритмическая пестрота.
3. Единство интонации. Одна интонация пронизывает тему от начала до конца, варьируется, развивается. Иначе - интонационная пестрота.
4. Повторность музыкальных построений - мотивов, фраз, предложений. Иначе - бесформенность, структурная пестрота.
5. Оригинальность мелодии.

Типичные ошибки при построении музыкальных тем

пестрота (ритмическая и интонационная), бесформенность, многословие, безликость.

Т.Е. - звуков должно быть меньше, а красоты и смысла больше,

- муз. построение должно повторяться,
- мелодия должна быть выразительна, должна иметь свое лицо,
- не должно быть много больших интервалов
- мелодия должна отражать содержание стихотворения

Сочинение может быть «свободным», но можно задать определенные **условия**, например: мелодия должна быть построена на III-V ступенях лада; должна включать интонацию кварты, пунктирный ритм; должна быть написана в натуральном миноре, включать заданную гармонию и т.д. Полезно сочинение на основе заданного ритма. Мелодию обязательно проанализировать и записать! (?зачем?) Ученики могут сочинять целые сказки, где герои имеют различные музыкальные темы. («Колобок»)

6. Импровизация Г.И.Шатковский. «Импровизировать могут все!»

Сочинение - подготовка к импровизации.

1. **ИМПРОВИЗАЦИЯ МЕЛОДИИ** на простой текст (*Василек, василек, мой любимый цветок*) Дети сидят полукругом перед роялем, каждый играет и поет свою мелодию. Наиболее удачные варианты поем, сольфеджируем, анализируем.

2. **ВАРЬИРОВАНИЕ** мелодии - смена лада, размера, темпа, регистра, штрихов, жанра (песня, марш, вальс, мазурка), фигурации. Умение определить костяк темы! Для начала тема - из звуков Т53. (Шатковский «Развитие музыкального слуха» С.157-160)

Каждый вид варьирования изучается **отдельно** (ученики должны сочинить несколько этюдов), затем в сочетаниях.

3. импровизация мелодий на основе заданного **РИТМА** - не сложного, повторять не менее 4 раз. Перед импровизацией прохлопать ритм без ошибок. Сначала импровизируют в пределах фразы, затем предложения, периода.

4. импровизация на основе **ИНТОНАЦИОННОГО ОБОРОТА**: тема вырастает из зерна, применяем различные фигурации.

5. импровизация на основе заданной **ГАРМОНИИ**. Следующий этап. Первоначально строим мелодии только из аккордовых звуков - гармоническая фигурация. Методика: поем знакомую песню хором, определяем гармоническую формулу, на ее основе сочиняем новые мелодии

ПРАВИЛА

- нельзя останавливаться, нужно вести связное движение на основе "железной" пульсации.
- нельзя действовать робко, боязливо.
- не повторяться.

ПРИМЕР:

1). Хор поет всю мелодию (период) от начала до конца, затем первые два такта каждого из предложений, каждый из учеников дает свой вариант каданса.

Результат: научились импровизировать каданс.

2). Хор поет весь период, затем первое предложение - каждый из учеников импровизирует второе предложение. **Результат:** первое предложение поем вместе, второе – каждый по очереди, без остановок.

3). Каждый из учеников импровизирует период, хор - припев.

ВЫВОД: ИМПРОВИЗИРОВАТЬ НАДО УЧИТЬ!

ЗАДАНИЕ: выучить тему, привести примеры упражнений (на задачу)