

<https://doi.org/10.30853/pedagogy.2018-1.4>

Бажилин Роман Николаевич

ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ АККОРДЕОНИСТОВ (БАЯНИСТОВ)

В статье рассматривается проблема художественной интерпретации музыкального произведения в рамках начального обучения игре на аккордеоне (баяне). Автор анализирует методы работы с нотным текстом в классе по специальности; роль репродуктивного метода обучения; значимость развития творческого воображения и фантазии, эмоционального поля слуховых ощущений. Предлагается использовать художественную интерпретацию как основной критериальный инструмент оценки качества исполнения, позволяющий реализовать комплексный подход к формированию знаний, умений и навыков в процессе воспитания музыканта-исполнителя.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/4/2018/1/4.html

Источник

Педагогика. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 1(09) С. 22-27. ISSN 2500-0039.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/4.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/4/2018/1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: pednauki@gramota.net

4. Вишнякова Т. А. Основы методики преподавания русского языка студентам-нефилологам. М.: Русский язык, 1982. 186 с.
5. Гез Н. И., Ляховицкий М. В., Миролубов А. А., Фоломкина С. К., Шатилов С. Ф. Методика обучения иностранным языкам в средней школе. М.: Высшая школа, 1982. 373 с.
6. Изаренков Д. И. Обучение диалогической речи. Изд-е 2-е, испр. М.: Русский язык, 1986. 154 с.
7. Капитонова Т. И., Московкин Л. В. Методика обучения русскому языку как иностранному на этапе предвузовской подготовки. СПб.: Златоуст, 2006. 272 с.
8. Леонтьев А. А. Педагогическое общение. М.: Наука, 1981. 92 с.
9. Методика обучения русскому языку как иностранному: хрестоматия / сост. А. Н. Щукин. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1998. 368 с.
10. Русский язык как иностранный. Методика обучения русскому языку: учеб. пособие для высш. учеб. заведений / под ред. И. П. Лысаковой. М., 2004. 270 с.
11. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. Изд-е 2-е. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. 685 с.

ON SOME PECULIARITIES OF WORK ON DIALOGIC SPEECH WITH FOREIGN STUDENTS AT THE STAGE OF PRE-UNIVERSITY TRAINING

Arkhipova Lyubov' Vladimirovna, Ph. D. in Philology
Tambov State Technical University
pchelka-tmb@mail.ru

The article is devoted to the problem of teaching dialogic speech (dialogue) to foreign students at the stage of pre-university training. The author considers the most general issues of organization of the dialogic form of communication, analyzes the peculiarities of using specialized means of speech contact, describes the approaches to learning the dialogue developed in the methodology, and suggests various types of exercises for developing students' skills and abilities necessary for the dialogue.

Key words and phrases: sample dialogue; dialogue unity; skills and abilities; training; remark; Russian as a foreign language; means of speech contact; exercise; student.

УДК 37

Дата поступления рукописи: 23.03.2018

<https://doi.org/10.30853/pedagogy.2018-1.4>

В статье рассматривается проблема художественной интерпретации музыкального произведения в рамках начального обучения игре на аккордеоне (баяне). Автором анализируются методы работы с нотным текстом в классе по специальности; роль репродуктивного метода обучения; значимость развития творческого воображения и фантазии, эмоционального поля слуховых ощущений. Предлагается использовать художественную интерпретацию как основной критериальный инструмент оценки качества исполнения, позволяющий реализовать комплексный подход к формированию знаний, умений и навыков в процессе воспитания музыканта-исполнителя.

Ключевые слова и фразы: авторский текст; художественная интерпретация; исполнительское искусство; творческая работа; музыка; аккордеон; баян.

Бажилин Роман Николаевич, к. пед. н., профессор

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова
rector@tgmpi.ru

ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ АККОРДЕОНИСТОВ (БАЯНИСТОВ)

Задавшись целью изучения методологической базы и нотографического материала, полагаемых в основу методики преподавания игры на аккордеоне (баяне), нельзя не отметить преимущественную концентрированность подавляющего большинства источников школ и самоучителей (А. М. Мирек, П. П. Лондонов, П. И. Говорушко, В. В. Лушников и др.) на формальной стороне нотного текста и общетеоретических вопросах. Почему сложилась подобная ситуация и какое место техническая составляющая должна занимать в структуре занятий при начальном обучении игре на музыкальных инструментах – этот вопрос пока что мало изучен. С одной стороны, без теоретических знаний невозможно представить деятельность современного музыканта. С другой – существующая практика показывает, что зачастую эти знания преподаются формально и весьма условно закрепляются на уроках по специальности. Ни для кого не секрет, что большая часть выпускников народных отделений музыкальных школ плохо ориентируется в элементарных вопросах музыкальной грамоты и, формально зазубривая материал, не в состоянии творчески применять полученные знания на уроках специальности при работе с музыкальным произведением. Нередко эта работа сводится лишь к разбору и выучиванию наизусть нотного текста с одной лишь целью – отчитаться о проделанной работе. О музыке, о художественной интерпретации в таких случаях говорить не приходится.

Если же проанализировать опыт ведущих педагогов-аккордеонистов (баянистов), то он показывает, что именно активная творческая деятельность в процессе изучения музыкальных произведений, поиска возможной интерпретации стимулирует развитие музыкальных способностей и важных исполнительских качеств. Именно творческая работа с нотным текстом развивает художественно-образное мышление, творческое воображение и интуицию, исполнительскую волю и стремление к мастерству, музыкальную культуру и художественный вкус ученика.

История исполнительского искусства знает немало примеров диаметрально противоположного отношения музыкантов к авторскому тексту – от максимально точного и скрупулезного выполнения всех нотографических указаний до абсолютно свободного прочтения интерпретируемого материала. Мнения композиторов по этому вопросу тоже не однозначны. П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, С. Танеев, Р. Шуман, И. Стравинский считали, что основная задача исполнителя – это объективная передача авторского замысла. Стравинский рассуждал: «Только автору принадлежит право использования своих мыслей, результатом чего является произведение. Исполнителю же принадлежит право представления этой композиции так, как это обозначено в ее собственной форме» [7, с. 273]. А. Г. Рубинштейн же полагал, что «воспроизведение – это второе творение», и против подобной точки зрения не возражали Ц. Франк, Ф. Лист, С. Рахманинов, Л. Бетховен. Думается, что эти споры вряд ли бы возникли при рассмотрении данного вопроса через призму начального обучения игре на музыкальном инструменте. Но тем не менее они существуют, и вполне вероятно, что педагоги, не учитывающие важность творческой составляющей при работе с нотным текстом, могут в качестве аргументов приводить мнения авторитетов. В связи с этим особую актуальность приобретают следующие вопросы: Обладает ли нотный текст свойствами, позволяющими использовать алгоритм аутентичного воспроизведения авторского текста? Возможно ли воспроизвести авторский текст без вмешательства воли исполнителя?

При первом же рассмотрении нотной графики можно заметить, что в основе ее есть компоненты, имеющие неоднозначную трактовку и, соответственно, предполагающие некоторую субъективность в толковании, например: обозначения штрихов, динамики, темпа (если темп не конкретизируется метрономическими величинами), а также сила выражения метра и акцентировки. «Важнейшие исполнительские средства – метроритм и расстановка смысловых акцентов – практически неизменяемы» [5, с. 22]. Наряду с этим присутствуют и элементы, не допускающие свободы толкования. К ним можно отнести разные виды нотоносцев, ключи, обозначения нот, пауз, размеров, тактов, длительностей нот и пауз. Но так как многие компоненты нотной графики не существуют сами по себе, а находятся в постоянном взаимодействии, то с трудом можно говорить даже в этом случае об их точном толковании. Например, время звучания длительностей в быстром темпе может равняться длительностям по величине в два раза меньшим, если при этом темп в два раза медленнее. Кроме того, перечислены далеко не все составляющие музыкального текста как с одной, так и с другой стороны, но даже без них музыкально-выразительная игра не получится. Парадокс заключается еще и в том, что благодаря именно субъективным элементам в прочтении «объективного» текста исполнение музыкального произведения эмоционально окрашивается, вызывает сопереживание у слушателя и в силу этого приобретает не только музыкально-выразительные черты, но и становится ценным для восприятия, так как в искусстве жизненное содержание внеэмоциональным путем выразить невозможно. «Лишенная своего эмоционального содержания, музыка перестает быть искусством» [8, с. 21].

Современная компьютерная техника позволяет экспериментально проверить возможности нотной графики при звуковом воспроизведении нотного текста. Программы *Finale*, *Sibelius*, *MuseScore*, созданные для нотного набора и редактирования, включают в себя весь спектр нотной записи. Они способны с математической точностью воспроизвести все ее обозначения и тонкости. При этом не нужно быть особым ценителем музыки, чтобы отличить «игру» компьютера от живого исполнения.

Скрупулезная передача всех композиторских обозначений в компьютерном воспроизведении не музыкальна, выразительность механистична, несмотря на то, что современная ЭВМ может производить сложнейшие вычисления, во многом неподвластные подавляющему большинству людей. У искусственного интеллекта отсутствуют гибкость знаний, способность запрограммированных баз знаний самонастраиваться, самосовершенствоваться, реагировать на ситуацию, как может реагировать живой субъект. Компьютерное воспроизведение лишено главного – художественного эмоционально-образного наполнения исполняемой музыки. Музыкант в процессе игры привносит в текст значительно больше нюансов, артикуляции, темповых градаций, чем их можно обозначить в нотах, от чего возникает выразительность и одухотворенность живого звучания. Известная французская пианистка Маргерит Лонг писала: «Как бы идеально ни было музыкальное письмо, как бы скрупулезно ни были помечены намерения композитора, произведение остается мертвым без исполнителя. Наша роль – чрезвычайно ответственная» [6, с. 34].

Музыкальный текст – исполнитель – мыслительно-творческая работа – эмоции – душа – музыкальный инструмент – этот ряд, иллюстрирующий рождение музыки как феноменологию перехода от материального к духовному, не подвластен компьютерному разуму. «Исполнитель – субъективное звено между нотным текстом и готовым звучанием, в котором происходит работа по осмысливанию идеи композитора, эмоционального проживания и развертывания этой идеи во времени с помощью алгоритма механических манипуляций с инструментом» [4, с. 5]. Исключительная сложность взаимодействия интеллектуального и психофизиологического процессов делают возможным соединение звеньев этой цепи только при живом исполнении. «Исполнить музыкальное произведение – значит его воссоздать» [6, с. 34]. В процессе интерпретации исполнитель привносит в объем информации, закодированный в нотном тексте, живое интонирование, которое

разворачивается в несоизмеримо больший содержательный объем реального звучания. В данном случае нотный текст можно сравнить с семечком, в котором скрыто будущее растение, а реальное звучание – с выросшим и живущим растением, реагирующим на окружающий мир: на солнце, на изменения погоды и др.

Никто пока не в состоянии разять интуитивный, тонко организованный процесс живого интонирования на составляющие. Может быть, поэтому компьютеры и уступают человеку в исполнительском искусстве, так как недостаточно точно воспроизвести нотный текст и существует огромная разница между воспроизведением и исполнением. Такая же проблема имеется и в методике преподавания игры на музыкальных инструментах, поскольку «математическая» передача знаний, и, особенно, если они ограничиваются лишь знаниями музыкальной грамоты и чисто технической стороной, не воспитывает музыканта-исполнителя. Сталкиваясь с этой проблемой, преподаватели школ, обходя сложнейшие вопросы творческой работы с текстом, нередко стремятся компенсировать их техническими достижениями. Формальное задание проще ставить перед учениками, как потом и проконтролировать его выполнение. Главная цель у педагога проста – как можно быстрее добиться от обучающихся игры в быстрых темпах и с яркой динамикой. В какой-то степени (особенно на фоне слабых выступлений) техничная игра позволяет «пустить пыль в глаза», но в целом такой путь тупиловый, поскольку выразительно-осмысленная игра в подобных случаях подменена эмоциями, вызываемыми ощущением скорости, в котором наличествует лишь один из признаков музыкальности, но не сама она. И в этом случае можно говорить о том, что музыкально-содержательная сторона является «слугой» техники.

Для наглядности обратимся вновь к помощи компьютера, у которого практически отсутствуют ограничения в темпе, а динамический диапазон определяется только мощностью воспроизводящей аппаратуры. Максимально воспроизводимый быстрый темп таких виртуозных пьес, как «Полет шмеля» Н. А. Римского-Корсакого или «Пчелки» Ф. Шуберта, эмоционально не увлекает и музыкально-художественно-образную составляющую не раскрывает. В лучшем случае музыкальная выразительность подменяется обманчивым ощущением удовольствия от скорости. «В музыкальном исполнении всегда присутствуют две стороны – содержательность и техника. Можно играть содержательно и технически несовершенно. Можно – несодержательно и технично (несодержательная игра не может быть совершенной)» [5, с. 24].

Музыкантами-педагогами с давних пор осознавалось, что формальное изучение музыкальной грамоты и исполнительских приемов за инструментом не развивает музыкальные способности и не приводит к осмысленному и эмоционально-выразительному исполнению музыки. В музыкальной педагогике эмпирически это преодолевалось разными путями. Следует с сожалением признать, что наиболее часто применяемым способом достижения цели здесь стало репродуцирование, или, другими словами, «натаскивание», ученика. Продолжая проведение параллели с компьютерными технологиями, отметим, что там подобные методы в настоящее время активно применяются при моделировании различных исполнительских стилей игры. А именно: фиксируется процесс исполнения музыкантом конкретного произведения или его части, после чего все нюансы заносятся в компьютерную программу. Музыкант «оживляет» компьютерное воспроизведение, внося в программу оттенки «живого» интонирования, тонкости ощущения метроритма и других важных исполнительских нюансов.

Надо отметить, что приведенный метод обладает достаточно высокой эффективностью и в работе с учеником в том случае, когда юный исполнитель еще не владеет базовыми знаниями, умениями и игровыми навыками. Интересный пример об известном баянисте Владимире Бесфамильнове приведен в биографической книге Ю. Г. Ястребова: «Когда читаешь в “Воспоминаниях о нашей семье” В. М. Бесфамильнова о том, что “через год Володя играл вальс Крейсера «Прекрасный розмарин» или за два года мы сделали отличный музыкальный аттракцион, который имел блестящий успех на концертах”, то воспринимается подобное не иначе, как гиперболизация» [12, с. 94]. Из приведенной цитаты видно, что произведения не только достаточно быстро были выучены начинающим учеником, но и выразительно исполнялись, так как имели «блестящий успех на концертах». И далее Ю. Г. Ястребов пишет: «Могу засвидетельствовать, что за 40 с лишним лет педагогической работы не припомню ни одного случая, когда бы ученик моего класса через год с начала обучения мог исполнить “Прекрасный Розмарин” Крейсера или увертюру к опере “Кармен”. Подобное не приходилось наблюдать и у моих коллег по работе» [Там же, с. 95]. Тут, конечно, имеет место факт высокой музыкальной одаренности Владимира Бесфамильнова, но, как уже писалось выше, нельзя отрицать, что в определенных условиях и в определенный временной период польза такого метода обучения несомненна.

Однако в целом проблема представленным методом не решается, так как здесь предполагается постоянная зависимость от обучающего звена – педагога. «Педагог, натаскивающий ученика, подобен фальшивомонетчику. Ложь ученического исполнения он пытается прикрыть мишурой внешней правдивости. <...> По Станиславскому, педагога, натаскивающего ученика, можно сравнить с человеком, который двигает стрелку часов пальцем, вместо того, чтобы, заведя пружину часов специальным ключом, заставить сами стрелки указывать время» [7, с. 116]. И в лучшем случае это будет качественный клон или хорошая копия выразительной игры, но не оригинальное художественное прочтение. «Есть мышление с оглядкой “назад”, направленное на то, чтобы с наибольшей точностью воспроизвести известный образец. Это мышление ремесленника, а по сути дела иждивенца, питающегося чужими идеями и без постоянной подпитки извне не способного обеспечить более или менее сносное течение исполнительского процесса» [11, с. 4]. Кроме того, хорошо копировать может только музыкально одаренный от природы человек. В остальных случаях это будет скорее карикатура, чем копия.

Из изложенного следует, что указанный метод применим лишь в такой системе развития музыканта, где, наравне с репродуцированием и натаскиванием, ученик получает знания, умения и навыки, позволяющие

самостоятельно раскодировать композиторский замысел. При этом наполненная смыслом игра, как правило, несет в себе компоненты музыкальной выразительности. Но что это такая за игра и как ей обучить – нет ответа. И даже современные научно-технические достижения, как оказалось, в этом плохие помощники, так как анализ такой игры с физической точки зрения мало что дает.

Музыкально-выразительная игра сосредоточена в определенном сочетании тонких изменений акустических параметров звука: частоты, амплитуды и их спектра во времени. На вопрос, почему акустические параметры такие, нет однозначного ответа ни в музыкознании, ни в акустике, ни в музыкальной психологии. Да и самому исполнителю достаточно часто сложно точно описать технологический процесс своей игры. В лучшем случае это будут метафоры, аналогии и передача чувств, ограниченных вербальными понятиями. При этом необходимо отметить еще и то, что музыкально-художественная игра у конкретного музыканта при исполнении одного и того же произведения каждый раз будет отличаться различными нюансами, так как двух одинаковых исполнений быть не может даже у одного мастера, но при этом художественная ценность, при соблюдении определенных условий, не будет потеряна. Поэтому, наряду с передачей необходимых теоретических и технических знаний, должно присутствовать нечто, что, собственно, эти знания будет приводить к искусству игры на музыкальном инструменте.

Из изложенного выше можно констатировать следующее: а) нотный текст несет в себе «две группы координат»: неизменяемые (имеющие однозначную трактовку) и изменяемые (не имеющие точные величины и предполагающие субъективность в их трактовании); б) репродуктивный метод обучения достаточно эффективен при обучении игре на музыкальном инструменте, так как воспитывает кратчайшим путем необходимые музыкантские качества, но не может восприниматься как панацея в силу ожидания учеником готового решения; в) необходимо найти методы обучения, приводящие к верности трактовки композиторского текста и в то же время творческого прочтения тех обозначений, которые несут в себе субъективность в их толковании. «Таким образом, необходима методика обучения, предполагающая наравне с репродуктивностью и методом натаскивания обучение таким знаниям, которые приведут к самостоятельному раскодированию композиторского замысла» [3, с. 169]. Данные выводы приводят к задаче, которая не может иметь простого решения, так как массив знаний не обладает точной информационной определенностью, что не позволит ученику адекватно воспользоваться ими. В задачах, где имеющейся информации недостаточно для однозначного решения, мышление почти бессильно без активной работы воображения. Воображение в данной ситуации обеспечивает познание, так как неопределенность ситуации весьма велика. Вероятно поэтому при объяснении вопросов, связанных с музыкальной выразительностью и художественным музыкальным образом, педагоги интуитивно обращаются к помощи воображения, которое, в свою очередь, запускает механизм творческого подхода к решению задач. «Выход за пределы рутины, появление даже крупинки новизны является творческим актом» [8, с. 68]. Именно творческий подход к работе над музыкой предполагает выход из рамок привязанности к педагогу: от ожидания готовых рецептов – к самостоятельному внутреннему развитию, к поиску своей дороги в эмоционально-выразительный мир музыкального искусства.

Творческая работа тесно связана с образным мышлением, с фантазией, с интуицией, с проявлением смелости выдвижения своих интерпретаторских идей. «На творчество большое влияние оказывает способность проявлять яркую фантазию, подходить к проблеме с разных точек зрения, порой взаимоисключающих друг друга, подвергать сомнению то, что для многих кажется очевидным» [Там же].

С помощью фантазии и творчества формируется оригинальный склад мышления, ломаются устоявшиеся стереотипы. Психологи подтверждают то, что вся художественная деятельность строится на активном воображении, творческом мышлении. В этом случае становится ясно, что при музыкально-образной, выразительной игре нотный текст, исполнитель, воображение, эмоции – когерентны. Этот феномен необходимо учитывать в методологии обучения игре на музыкальном инструменте (Рис. 1).



Рисунок 1

Почему изначально был затронут вопрос отношения к нотному тексту? Потому что это отношение отражается не только на подходах к интерпретации произведения, но и, шире, на стратегии обучения игре на музыкальных

инструментах, оценке исполнительского искусства. С одной стороны, точное выполнение нотной графики во многом упрощает методику преподавания, и, если посмотреть пособия по обучению игре, то там нотная грамота стоит на первом месте. С другой – всем известно, что такая упрощенческая позиция приводит к муштре и рутине, к тому, что многие дети, с удовольствием пришедшие в музыкальную школу, бросают обучение, так и не познав радости приобщения к музыкальному искусству. Целенаправленная работа над раскрытием творческого начала и поиска неповторимой индивидуальности ученика поможет подсказать характерные нюансы индивидуального подхода к подаче новых знаний, выбора материала для достижения необходимого результата. Процесс музыкального познания в атмосфере творчества приобретет развивающий характер.

Методика, развивающая образно-слуховые ощущения, расширяющая эмоциональное поле слуховых ощущений, позволит сделать уроки увлекательными и интересными для самого широкого круга обучающихся музыке. Процесс работы над нотным текстом и его воспроизведение превратятся в увлекательное занятие. «Главное ведь не причастность к музыке по профессии, образованию, годам занятий; главное – такое ее исполнение, когда одухотворенность композитора и исполнителя распространяется и на слушателей, и все они под влиянием музыки становятся лучше» [9, с. 87].

Развитие способностей творческого воображения позволит оптимизировать учебный процесс, так как «любое обучение связано с необходимостью что-то представить, вообразить, оперировать абстрактными образами и понятиями. Все это невозможно сделать без воображения и фантазии» [10, с. 16]. Поэтому развивать высшие функции психики человека и, прежде всего, творческое воображение так же необходимо при обучении игре на музыкальном инструменте, как и формировать теоретические основы и исполнительские навыки (Рис. 2).



Рисунок 2

Немаловажно и то, что такая методика поддержит мотивацию ученика, так как «развитие воображения способно расширить ограничительные рамки сухих понятий при освоении нотной графики и правил пользования инструментом, развить творческий потенциал ученика, сделать для него доступнее понимание эмоциональной составляющей музыкального искусства» [2, с. 156]. При этом «процесс работы над нотным текстом и его игра превратится в увлекательное занятие» [1, с. 90].

Массив приобретаемых знаний должен быть не набором и не суммой элементов, а единой системой, в которой цельность закономерно расположенных и находящихся во взаимной связи частей низшего уровня, упорядоченных в логической последовательности в систему высшего уровня, воплощается в результате осмысленного исполнения музыкального произведения – его художественную интерпретацию. Знания должны быть гибкими и «самовоспроизводимыми», порождающими новые, более структурированные и глубокие. В этом случае образуется адаптивная система, которая будет сохранять адекватность меняющимся условиям при изучении нового музыкального произведения и постановке новых музыкально-исполнительских задач. Художественная интерпретация как конечная цель музыкального исполнительства свяжет весь комплекс получаемых знаний, умений и навыков в единый процесс воспитания необходимых профессионально-личностных качеств музыканта-исполнителя.

Список источников

1. **Бажилин Р. Н.** К проблеме исполнительского прочтения нотного текста // Интегративная педагогика и психология искусства в полиэтническом регионе: материалы Четвертой международной конференции 15-17 апреля 2009 г. Майкоп: ИП Магарин О. Г., 2009. С. 85-91.
2. **Бажилин Р. Н.** Пропедевтический период обучения игре на аккордеоне // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тезисы V междунар. науч.-практ. конф. Тамбов: Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова, 2008. С. 155-158.

3. **Бажилин Р. Н.** Развитие творческого воображения как важный фактор обучения музыкально-исполнительскому искусству // Музыкально-исполнительская культура в теоретическом и прикладном измерениях: сборник статей Третьей межрегиональной научно-практической конференции (г. Кемерово, 18 декабря 2010 г.). Кемерово: КемГУКИ, 2011. С. 166-172.
4. **Бажилин Р. Н.** Творческая составляющая практики обучения игре на музыкальном инструменте // Народные инструменты: история, теория, проблемы и перспективы: сборник статей / отв. ред. А. С. Базиков; Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. Тамбов, 2010. Вып. 1. С. 3-6.
5. **Либерман Е.** Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988. 236 с.
6. **Лонг М.** За роялем с Габриелем Форте // Исполнительское искусство зарубежных стран / сост., ред., коммент. и вступит. ст. Я. И. Мильштейна. М.: Музыка, 1981. Вып. 9. С. 15-36.
7. **Музыкально-исполнительское искусство и педагогика: афоризмы, цитаты, изречения:** учеб. пособие / сост. Г. М. Цыпин; Белг. гос. ин-т культуры и искусств. Белгород: Белгор. обл. тип., 2007. 412 с.
8. **Петрушин В. И.** Музыкальная психология: учеб. пособие для студентов и преподавателей. М.: ВЛАДОС, 1997. 384 с.
9. **Ражников В. Г.** Резервы музыкальной педагогики. М.: Знание, 1980. 96 с.
10. **Субботина Л. Ю.** Детские фантазии: развитие воображения детей. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. 192 с.
11. **Шульпяков О. Ф.** Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. СПб.: Композитор, 2005. 36 с.
12. **Ястребов Ю. Г.** Владимир Бесфамильнов. Тернополь: Богдан, 2006. 528 с.

QUESTIONS OF ARTISTIC INTERPRETATION OF MUSICAL COMPOSITION AT THE INITIAL STAGE OF ACCORDION (BAYAN) PLAYERS' TRAINING

Bazhilin Roman Nikolaevich, Ph. D. in Pedagogy, Professor
Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S. V. Rachmaninov
rector@tgmpi.ru

The article deals with the problem of the artistic interpretation of a musical composition in the framework of the initial training in accordion (button accordion) playing. The author analyzes the methods of working with a notation text in the specialty class; the role of the reproductive method of instruction; the importance of the development of creative imagination and fantasy; the emotional field of auditory sensations. The researcher proposes to use the artistic interpretation as the main criterial tool for assessing the quality of performance, which makes it possible to implement a comprehensive approach to the formation of knowledge, skills and abilities in the process of education of a performing musician.

Key words and phrases: author's text; artistic interpretation; performing arts; creative work; music; accordion; button accordion.

УДК 37; 514

Дата поступления рукописи: 22.03.2018

<https://doi.org/10.30853/pedagogy.2018-1.5>

В статье изложена методика преподавания курса «Инженерная графика» в третьем семестре обучения в Московском государственном техническом университете имени Н. Э. Баумана. В рамках этого курса каждый студент получает индивидуальное задание, которое состоит из комплекта деталей сборочной единицы. В процессе выполнения задания студент составляет эскизы деталей. По эскизам в программе Autodesk Inventor строятся модели деталей и далее – модель сборочной единицы. По модели сборочной единицы студент оформляет чертеж общего вида с таблицей составных частей, также применяя пакет Autodesk Inventor. Предложенная методика позволяет студентам осваивать навыки разработки конструкторской документации значительно быстрее. В статье приведены примеры конструкторских документов.

Ключевые слова и фразы: инженерная графика; эскизирование; проекционное черчение; чертежи; стандарты; Autodesk Inventor.

Головачева Людмила Ивановна
Максимова Раиса Абдрахмановна
Федоритенко Наталья Александровна

Московский государственный технический университет имени Н. Э. Баумана
golovocheva.ludmila@mail.ru; mra52@mail.ru; feo_lisa@mail.ru

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ КУРСА «ИНЖЕНЕРНАЯ ГРАФИКА» В МОСКОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ТЕХНИЧЕСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ ИМЕНИ Н. Э. БАУМАНА

Для конструкторской подготовки инженеров и грамотного выполнения курсовых и дипломных проектов в процессе дальнейшего обучения большое значение имеют навыки и знания, получаемые студентами на кафедре «Инженерной графики» МГТУ им. Н. Э. Баумана.