**ВВЕДЕНИЕ**

Детские музыкальные школы, являясь одним из наиболее важных звеньев в системе музыкального образования, призваны способствовать развитию музыкальной культуры. Одновременно с этой основной задачей детские музыкальные школы должны выявлять наиболее одарённых в музыкальном отношении детей. Круг задач, стоящих перед ДМШ, широк и разнообразен. Она должна дать учащимся общее музыкальное образование, приобщить детей к сокровищнице музыкальной культуры, способность формированию их эстетических вкусов на лучших образцах русской и зарубежной классики, произведений советских композиторов, воспитывать активных слушателей музыки.

Более 40 лет я веду класс скрипки в ДМШ г. Сланцев. И среди многих композиторов, создающих свои произведения для скрипки, я очень люблю творчество А.Вивальди. Личными пристрастиями к творчеству Вивальди, его концертам, их высоким педагогическим потенциалом обусловлен выбор темы моей методической разработки: «Произведения А.Вивальди в музыкально-педагогическом репертуаре ДМШ и методические особенности работы над авторским стилем».

Конечно, педагог должен обладать большой гибкостью, наблюдательностью и педагогическим мастерством при составлении индивидуального плана ученика. При подборе репертуара педагог должен руководствоваться дидактическим принципом постепенности и последовательности обучения. Концерты А.Вивальди достаточно трудны для обычного ученика ДМШ, однако их можно включать в репертуар не только как детально разучиваемые произведения, выносящиеся на экзамен, но и как произведения для ознакомления, для расширения кругозора ученика.

Основной задачей методической разработки является в какой-то мере восполнить этот пробел. **Цель**моего исследования - привлечь внимание к проблеме музыкально-педагогического потенциала творчества А.Вивальди. Важно, чтобы в списке основного репертуара учащихся ДМШ в классе скрипки вошли помимо инструктивного материала, необходимого для развития тех или иных технических навыков, произведения высокохудожественного репертуара. Музыка А.Вивальди отвечает задачам целостного музыкально-эстетического образования наших детей, включающего процессы обучения, воспитания и развития ребенка. Поэтому его творчество должно быть широко апробировано в педагогической практики наших музыкальных школ.

А.Вивальди написал гигантское количество произведений: опер, духовной музыки, свыше четырёхсот концертов для различных инструментов. Вся жизнь этого великого человека была в поиске, работе, труде. Особое место в его наследии принадлежит скрипке.

**Объектом**моего исследования является творческое наследие выдающегося композитора, педагога скрипичного искусства – Антонио Вивальди.

**Предмет исследования** - освоение скрипичного творчества А.Вивальди в системе дополнительного образования, в частности, в ДМШ.

**Структура работы**: методическая разработка состоит из введения, одной главы, заключения. Список используемой литературы насчитывает 22 наименования.

**Произведения А.Вивальди в музыкально-педагогическом**

**репертуаре ДМШ и методические особенности работы**

**над авторским стилем.**

В наше время сложилась парадоксальная ситуация. Музыка А.Вивальди стала звучать в ХХ веке, его имя на слуху, можно сказать, у каждого человека (чему, кстати, способствовала и песня Никитиных «Под музыку Вивальди»). Однако творчество А.Вивальди не включено ни в программы по музыке в общеобразовательной школе, ни в программы музыкальной литературы ДМШ, ни даже в программы музыкальных училищ. Дети не знакомятся ни с биографией Антонио Вивальди, ни с его музыкой.

Но в классах скрипки в музыкальных школах музыка А.Вивальди всё-таки звучит! Как уже говорилось ранее - Вивальди написал только для скрипки около 250 концертов, которые, безусловно считаются высшим жанром инструментального творчества композитора. Поэтому, начиная с младших классов школы, желательно регулярно включать в репертуар учащихся произведения маэстро и его современников: сонаты А. Корелли, Г.Генделя, концерты А. Вивальди и подобные произведения, способствующие овладению исконно присущей скрипке кантиленности и речевой выразительности звучания. Освоение классической линии скрипичного репертуара начинается, собственно говоря, задолго до того момента, когда ученику становятся доступными вершинные произведения этого стиля.

Овладение виртуозно-романтическим стилем звучания начинается ещё в самом раннем периоде обучения скрипача. С первых уроков необходимо приучить ученика внимательно и точно прочитывать и передавать авторский текст, вслушиваться в свое исполнение, повышать требовательность к его качеству. Педагог должен постоянно развивать у учащегося сознательное отношение к работе над музыкальным произведением, не допуская механического проигрывания. При разучивании музыкальных произведений необходимо знакомить ученика с музыкальными терминами, поясняя их значение. Работа над выразительностью исполнения, развитием слухового контроля, качеством звучания, интонацией, ритмом и динамикой должна последовательно проводиться на протяжении всех лет обучения и быть предметом постоянного внимания педагога.

Как считает Л.Ауэр: «Виртуоз существует для музыки, а не музыка для виртуоза. Если скрипач в состоянии сыграть - И.С.Баха, Л.В.Бетховена, А.Вивальди с той красотой нюансировки, которой требует их музыка, он может не бояться тех задач в этой области, которые поставит перед ним новейший репертуар. Нет лучшего материала для упражнения в нюансировке, чем концерты А.Вивальди. Сыграть их так, как следует исполнить со всем составляющим их основную красоту богатством нюансировки исключительно сложно,именно потому я утверждаю: тех, кто сможет исполнить с правильными оттенками концерты Вивальди, не испугают ни Лало, ни П.Чайковский». (1; с.73)

Материалом служит ряд ученических концертов, последовательно выстраиваемых: от двух сочинений Ф.Зейтца (концерт №1G-dur и №3 B-dur), концерты Ж.Акколаи, П.Роде, Ш.Берио, А.Вивальди. Особое место в учебном репертуаре скрипача занимает музыка зарубежных композиторов. В их число входит произведения В.А.Моцарта, Л.В.Бетховена, И.С.Баха и, конечно, А.Вивальди.

Хочется остановиться на произведениях А.Вивальди, которые целесообразно включать в программу. Конечно, из 250 концертов, написанных для скрипки, в школьную программу можно включить от силы 15-20 концертов, которые более или менее доступны для восприятия детей, их освоения. В этот список входят концерты: G-dur, g-moll, E-dur, B-dur, A-dur, a-moll; d-moll и a-moll для 2-х скрипок, возможны некоторые концерты из цикла «Времена года».

Культура звука, шире говоря - специфическая способность выразительного мелодического интонирования на скрипке, столь необходима при исполнении скрипичных сочинений А.Вивальди. Поэтому обращение к его музыке требует соответствующей подготовки. С целью поддержать интерес у ученика к работе над сочинением преподаватель должен по возможности широко использовать разнообразный по характеру репертуар. На начальном этапе необходимо проработать сборник этюдов Г.Кайзера. А впоследствии начинающий скрипач может приниматься за такие произведения, как концерты А.Вивальди G-dur и a-moll.

Концерты А.Вивальди богаты прекрасными музыкальными мыслями, являясь вместе с тем квинтэссенцией виртуозной музыки. Трудно понять, как мог бы скрипач, обладающий вкусом, не включать А.Вивальди в свой репертуар. За исключением блестящих композиций, рассчитанных на ошеломляющие пассажи, произведения А.Вивальди изотканы множеством очаровательных мелодий задушевного характера, которые красиво звучат на инструменте и различны как по темам, так и по их разработке.

Ценность теории, преподносимой при обучении, удваивается способностью ученика к её усвоению, и наиболее важной заслугой учителя является умение сочетать эти две величины и заставить теорию принести практические плоды. Ибо лучший из советов, изложенный на бумаге, как бы полезен он не был, на каких бы научных принципах ни основывался, никогда не заменит живого слова, сопровождаемого демонстрацией показа преподавателя. Его игра требует не только корректно, ритмично исполнять произведение, он должен показать по возможности всё, что будет требоваться от ученика, все особенности выразительности.

Нельзя пренебрегать вниманием к нюансам. Ведь музыка связана с музыкальностью, с истинным пониманием исполняемого произведения, с огромным богатством нюансировки, на что в особенности способна скрипка. Только такие гении, как А.Вивальди, учат нас пользоваться нюансами, развивать нюансировку. Изучая его скрипичные произведения можно увидеть такое изобилие нюансов, какое только вообще мыслимо. Вдобавок к своему гениальному мастерству и мощи А.Вивальди требует привнесения в музыку всего разнообразного и красочного богатства оттенков. Композитор сделал ещё больше: постарался указать эти оттенки при помощи бесчисленных значков, стремясь придать своим произведениям большую красочность и оживление.

Так как А.Вивальди прекрасно знал, что звуковая монотонность может легко испортить впечатление от любого произведения, сложно назвать другого композитора, который с такой тонкостью пользовался бы нюансом. Часто маленький артист, поглощенный техническими возможностями своего инструмента, слишком охотно забывает вторую сторону скрипичного искусства, на которую должно быть обращено преимущественное внимание как на важную часть его технического развития и как на средство поднять его исполнение до артистического уровня.

В работе над нюансировкой чрезвычайно важно такое средство музыкальной выразительности как звуковая (громкостная) динамика. Средний ученик не придает значения разнице между piano и pianissimo, не отличает резкого forte от fortissimo и mezzo-forte и - что хуже всего - игнорирует значение crescendo и diminuendo,предшествуемыхpoco a poco. Обычно он убежден, что crescendo значит "громче", а diminuendo-"тише", в то время как эти оттенки достигаются постепенно, доходя в одном случае до fortissimo,в другом - до pianissimo и иногда развертываясь в том или ином направлении на протяжении нескольких тактов. Так, в иных случаях crescendo может привести к неожиданномуpiano. Forte-piano (fp), означающее энергичное звукоизвлечение, сопровождаемое немедленным ослаблением, встречается достаточно часто. Акцент ( >) означает ударение иногда на сильном, а иногда на слабом времени такта. Несомненно, что точное выполнение этого нюанса является основой всей динамики музыкального исполнения: акцент на forte, так же как и на piano, является незаменимым средством правильной музыкальной интерпретации. Необходимо, чтобы акцент, естественно вытекающий из характера произведения, обозначался бы самим скрипачом над определенными нотами, в которых композитор хотел это сделать.

Артист, играющий музыкальное произведение, подобен дирижеру, умеющему сочетать экспрессию с динамикой. Если ученик стремиться произвести действительно благоприятное впечатление, он должен избегать монотонности и отсутствия красок; лишь применение нюансировки и акцентов в нужных местах облегчит ему разрешение этой задачи. Всему этому воплощению помогают: игра гамм с разными штрихами, на разной динамике, а также ряд этюдов Г. Кайзера. Мы все знаем, что **монотонность** - смерть музыки, а нюансировка - антипод монотонности.

Г.Берлиоз сказал однажды: «Скрипка способна ко множеству явно противоположных оттенков экспрессии. Она обладает силой, легкостью и грацией, передает мрачное и радостное настроение, мысль и страсть, надо только уметь заставить её говорить». «Заставить говорить скрипку» - выражение, суммирующее в одной фразе все разнообразие экспрессии. Музыкант может заставить скрипку говорить, может заставить ее петь. Он может извле6чь из ее струн разнообразную гамму эмоциональных оттенков – если только он в состоянии перевести язык чувства на выразительный язык динамики и нюансов ( 3;с.22). И в этом случае ученик также должен все это отрабатывать на этюдах и упражнениях. Как считает Л.Ауэр, что есть только один действительный способ обрести профессиональную технику левой руки, который может доставить ей нужную свободу действий, силу и гибкость, то есть необходимое пальцам развитие. Средство это заключается в гаммах и специальных упражнениях, и все стремящиеся к совершенствованию в скрипичной игре вынуждены подчиняться самодисциплине, если хотят добиться целиВажно, чтобы ученик никогда не упускал из виду этот блестящий и разнообразный ряд средств выразительности, которым обладает его инструмент. Ибо наибольшее прилежание, наибольшая преданность искусству, наиболее внушительное и сознательное механическое овладение скрипкой не имеет цены без одушевляющей их эмоциональности, а внутреннюю сущность музыки можно передать слушателям только с помощью нюансировки, с помощью оттенков (Так считает Л.Ауэр).

**Тембр**, то есть качество и окраска звука, - другой фактор, который следует культивировать ученику. Нет прекрасней скрипичных эффектов, чем те, которые получаются от хорошо варьируемой и контрастируемой звуковой окраски. Звуки скрипки - это звук струны, но каждая из четырех струн обладает своим собственным тембром, своим особым оттенком. И здесь важно, чтобы ребёнок сам слышал тембр каждой струны и чувствовал, что чем струна ниже, толще, тем плотнее должно быть ведение смычка. Как ничто здесь помогут открытые струны и, конечно, одноок-тавные гаммы с акцентами на каждую ноту,на всех струнах. Нет прекрасней более благородных примеров мелодий, использующих индивидуальный тембр одной струны, чем мелодии во вторых частях концертов А.Вивальди. **Темп** - третий важный фактор в триаде факторов, дающих общее представление о нюансе ( напомним: первый – динамика, второй – тембр ). Некоторые ученики могут пренебрегать указаниями темпа, как и оставлять без внимания динамические знаки. Часто детям доступно только грубое раз-личие между largo и presto, adagio или allegro, но он проглядывает сотню лежащих между этими крайностями нюансов замедленного и ускоренного движения, которые А.Вивальди сам должен был бы уметь выполнить. Ничто так не поможет сыграть легко и виртуозно техничные места концертов, как упражнения Г. Шрадика (№1).

К темпам, динамике и оттенкам, рассматриваемым как части нюансировки, мы можем присоединить и **ритм**. Если темп обозначает скорость движения, то есть степень подвижности, то ритм можно назвать внутренней сущностью движения. Итак, нюансы выражаются или могут быть выражены при помощи обозначений динамики, тембра, а также темпа (не забудем и про ритм!). Это средства, которыми душа музыканта и исполняемой им музыки открывается слушателю. Итак, педагог должен донести до ученика, что нюансы в произведениях А.Вивальди являются важнейшим средством выразительности.

Безусловно, всякая музыка состоит из ритмического, мелодического и гармонического чередования тонов**. Фразировка** в применении к скрипичной игре есть искусство придавать музыкальным фразам - будь то темы, их разработка или пассажи во всех их разнообразных формах - надлежащую степень выпуклости, необходимую долю выразительности и оттенков с должным вниманием к характеру их методики и ритмики и соотношениям последних. Музыкальная фраза на скрипке естественно является мелодической. Она может длиться четыре, шесть, восемь тактов или даже еще больше; все дело в том, чтобы она образовала непрерывное целое, в котором композитор выражает свои мысли и чувства. Скрипачу полагается всегда помнить, что отдельная музыкальная фраза или мысль, так же как и фраза в книге, является лишь частицей общей мелодической линии и важна лишь постольку, поскольку имеет значение по отношению к последней. Второстепенная роль подчиненных или придаточных фраз естественно вытекает из исполнения их скрипачом. Он никогда не должен звуком или экспрессией поднимать их до уровня главной фразы (главных фраз). Уменье определять эти зависимости – первый великий принцип фразировки. Над этим надо работать с самых первых уроков начальных классов, когда ещё идёт процесс разучивания совсем маленьких, лёгких произведений.

Принимаясь впервые за разучивание музыкального произведения, учащийся обязан постичь его идею в целом, получить яркое представление о его общей структуре, так же как об отношениях одной фразы к другой, прежде чем прийти к окончательному мнению о характере вещи. Точно так же фразировка для скрипача не должна быть только ритмическим красноречием. Музыкальный вкус, вся музыкальная сообразительность, музыкальное чувство пропорций должны руководить им во фразировке. Никогда два артиста не играют один и тот же пассаж абсолютно одинаково: их фразировка может быть схожей, но, тем не менее, всегда будут на лицо почти неуловимые отклонения, мельчайшие изменения и различия, обязанные своим происхождением их индивидуальному темпераменту, индивидуальным свойствам их вдохновения. Правильная фразировка – один из признаков подлинного артистизма, и лишь тот скрипач, который имеет тонкое и верное представление о фразировке, обнаружит свойства своего таланта в наиболее благоприятном для них свете и займет место среди настоящих артистов. Каждая действительно прекрасная фраза зависит, в конечном счете, от технического совершенства исполнения. Потому что, несмотря на музыкальный инстинкт ученика и его чувство пропорций, неверный штрих или неправильная аппликатура неизбежно нарушат непрерывность, лежащую в основе главной и убедительной фразировки, и приведут к искажению мыслей и намерений композитора. Многие музыканты осмысливают роль исполнителя в донесении авторского замысла до слушателя. Именно в музыке существует триада**: композитор- исполнитель –слушатель**. В музыкальном искусстве между творцом – человеком творящим – и воспринимающим – слушателем необходим посредник – музыкант - исполнитель, «человек музицирующий» (Монография Т.П.Самсоновой).(1;с.44).Как и многие музыканты, знаменитые скрипачи пишут о важной роле интерпретации в исполнительском творчестве. Так и Л.Ауэр говорил: «В литературе стиль – это автор, а в музыке это, конечно, исполнитель» (1; с.78).

Бюффон сказал однажды : «Стиль – это сам человек». Самому понять произведение и сделать его понятным публике - такова цель, к которой педагог и ученик должны стремиться. Между тем об исполнителе можно сказать, что он достиг апофеоза своего искусства только тогда, когда он способен передать своим исполнением подлинный характер старинного или современного произведения, придав ему такой колорит, каким наделил его композитор. Стиль в музыке, как и в других искусствах, есть способ или метод преподнесения данного искусства особым, внутренне присущим ему образом (2;с.91).

Не существует точно установленного способа исполнения артистом определенного произведения; также не существует абсолютного критерия красоты, на основании которого можно было бы оценивать исполнение скрипичного произведения искусства. Тип игры, пользующийся необычайным успехом и усиленно культивируемый в одном веке, может быть, целиком отвергнут в другом. Общее эстетическое чувство и способность ощущать время, в котором мы живем, наша собственная современная восприимчивость к тому, что истинно и приемлемо в области музыкального стиля, служат единственным критерием, который мы можем прилагать к исполнению артиста. Если скрипач удовлетворяет этому нашему вкусу (ибо не существует абсолютного критерия красоты) и если он нас волнует и убеждает, если он дает нам почувствовать, что раскрывает перед нами истинную сущность красоты,- тогда его исполнение кажется нам оправданным, а стиль непогрешимым.

Великие скрипачи нашего времени умеют будить обертоны наших сердечных струн. Как может скрипач понять смысл старого произведения, которое он должен изучить, если его собственный музыкальный инстинкт, свобода его мысли связаны предписанием: "Это должно быть сыграно таким-то образом, потому что так-то и так-то это исполняли сто лет тому назад"?

Существует только одна традиция, которая гласит, что обязанностью артиста является вникнуть в дух сочинения и раскрыть нам намерение композитора. А ведь и у каждого ребёнка всё равно присутствуют своё отношение, видение и стиль исполнения. Очень важно это развивать в ребенке, а не убивать. Этот вопрос очень трудно преподнести начинающему скрипачу. Трудно объяснить, как, каким стилем исполнять произведения А.Вивальди. Здесь помогут, конечно, прослушивание записей и показ самого педагога конкретного произведения. На начальном этапе абсолютно естественен период воспроизводящего исполнительства. Ребенок должен освоить некий обра-зец. В этом случае ученик пусть лучше копирует манеру и стиль исполнения знаменитого музыканта или педагога. Подражание – это один из методов освоения материала, необходимый этап приобретения исполнительской культуры. Однако подражание не должно быть абсолютной копией. Всегда допускается личное прочтение, прочувствование, пропевание исполняемой музыки.

Мы знаем, что существует множество скрипичных произведений и различных людей, сочинивших их. Есть, например, концерты И.С.Баха, В.Моцарта, А.Вивальди и Ф.Мендельсона. Вот как характеризует их творчество скрипач Леопольд Ауэр: «Разве не все эти сочинения индивидуальны, разве не все они недвусмысленно выдают своих авторов? И.С.Бах - великий мастер полифонии, мысливший в музыке по-органному; В.Моцарт - весёлый, нежный, всегда влюблённый; А.Вивальди, ощущавший целую Вселенную в своей душе; Ф.Мендельсон, безупречный джентльмен как в музыке, такт и в жизни. Ни один из этих мастеров не походит на другого, и произведения каждого из них следует исполнять соответственно, с присущей ему манерой. Да и как было бы возможно играть их произведения одинаково? Ведь у них есть только одна общая черта – величие» (1;с.84).

**Исторический стиль** - традиционный стиль, стиль соответствующий определенной исторической традиции. Скрипач должен создать себе свой собственный стиль, который и будет в большей или меньшей степени выражением его индивидуальности. Интересно и точно пишет о стиле скрипичной игры знаменитый российский скрипач Д.Ойстрах: «Стиль в скрипичной игре, как и во всякой музыке, в сущности, представляет собой декламацию, то есть выражение характера музыки, исполненной со всеми оттенками, которые подсказывает нам драматическая правда или лирическое чувство. И опять-таки сводится главным образом, к тому, чтобы придать красоте жизненность, а вдохновению - блеск, заставить слушателя понять очарование, заключенное в напечатанных страницах, с помощью собственного симпатического понимания исполнителя и посредством перенесения им этого понимания не струны, а смычка» (2; с.95).

Выработка своего исполнительского стиля – такая задача ставится педагогом и перед учениками, особенно перед способными, прошедшими начальный этап освоения инструмента, находящимися уже в периоде усовершенствования игре на скрипке.

«Понять самому и заставить понять других» - эти слова Л. Ауэра являются альфой и омегой всякого стиля. По его выражению: «Скрипач, игра которого подобна свету во тьме, скрипач, заставляющий своих слушателей ощутить ту красоту, которую он сам ощущает, - такой скрипач усвоил высший урок по стилю. Ибо стиль в подлинном значении этого слова не есть порождение традиции: его источником является индивидуальность. Никакой педантический формализм не преграждает и не затрудняет его чистого и свободного потока» (2;с.100).

Каждый знак или акцент, указанные в сочинении композитором или авторитетным редактором, важны, как и сам звук, которому они придают тот или иной характер. Существует еще и другая разновидность однообразия, которая вкрадывается в исполнение классических произведений, - это однообразие темпов. Только некоторые композиторы владеют даром ясно и точно обозначать их в нотном тексте. Это, действительно, чрезвычайно трудно, а во многих случаях почти невозможно. А.Вивальди представляет собой исключение из общего правила исполнения камерной музыки. Творчество этого великого композитора в особенности требует тонких индивидуальных оттенков, о богатстве которых до него не подозревали и которые присущи только ему.

Музыкальный стиль и интерпретация могут рассматриваться только с чисто индивидуальной точки зрения. Все же, не упуская из вида этого факта, а также и того, что традиция слишком часто оказывается лишь мертвой буквой закона музыкальной красоты, а не ее живым звуком, остаётся сказать еще многое, что должно принести практическую пользу скрипачу, стремящемуся раскрыть в своём исполнении внутреннее содержание выдающихся произведений скрипичного репертуара. Учитель должен дать учащемуся возможность глубже понять значение выразительного содержания классических скрипичных сочинений. Педагог может быть удовлетворен, если его советы помогут ученику более совершенно воплотить мысль и дух великих создателей всеголучшего, что есть в скрипичной музыке.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Антонио Вивальди внес весомый вклад в самые различные области музыкального искусства своего времени. Однако наиболее значительные его достижения связаны с развитием инструментального, прежде всего скрипичного концерта. В этом жанре по количественным показателям он далеко превзошел не только своих современников, но и всех, когда-либо писавших для скрипки.

Будучи чисто народной по происхождению, скрипка выступает как носитель новой демократической художественной культуры. Из обстановки "музыки под открытым небом" скрипка переходит в аристократический салон ("camera") или церковь, не утрачивая связи с народным бытом. Звончатость, даже резкость звучания выгодно отличают её от томно-приглушенного тембра аристократической виолы да гамба. В условиях городской культуры скрипка получает быстрое распространение. В Италии XVII века скрипка и возглавляемое ею семейство смычковых (альт, виолончель, контрабас) выдвигаются на первое место. Новый инструмент с его богатыми красками и индивидуальным по тембру звуком открывает небывалые возможности для воплощения многообразия эмоциональных состояний человека.

Сильной стороной А.Вивальди - скрипача была необычайная подвижность левой руки, не знавшая ограничений в использовании любых позиций на грифе. Вдохновение в музыке, стремление к музыкальному творчеству – и будь то в сочинении или исполнении – всегда динамично. Но это вдохновение часто просто спит на печатной странице, пока мы не заставим его жить, светиться и сиять в звуках. Каждое художественное исполнение скрипичных произведений А.Вивальди является новым чудом... Оно пробуждает к движущей, трепещущей, зовущей жизни звуков всю красоту, таящуюся в сочетаниях и последовательностях чёрных нот, лишенных смысла для непосвященных. И в каждом подобном возрождении, в каждом случае, когда очарование произведения доходит до аудитории и трогает сердца, есть доля участия исполнителя.

Творения гения всегда выходят за рамки обычного, человеческого времени. Есть то, на что душа откликалась в эпоху барокко, откликается в нашем суетном времени, откликается и в любую другую эпоху. Что делать, если страстное желание наполнить мир светом, потому что свет переполняет тебя изнутри, не даёт остановиться, заставляет забыть о своих проблемах, казалось бы непреодолимых? Что делать, если душа жаждет любви и счастья, а реальность так и норовит подрезать крылья?

Антонио Вивальди был истинным священнослужителем – служителем священной гармонии, небесной красоты. Вся его жизнь может уместиться в одной фразе, с которой начинается его «Глория»: «Слава Тебе, показавшему нам свет»!

Трудно переоценить значение музыки мастеров XVII-XVIII веков: А.Корелли, А.Вивальди, И.С.Баха, Г.Генделя, Д.Тартини и других. Изучение их сочинений, пронизывая весь длительный процесс воспитания скрипача, закладывает основу его звуковой культуры.

ХХ век возродил музыку А.Вивальди. Первый фестиваль музыки А.Вивальди прошел в 1939г. В 1950году была выпущена первая запись "Времена года".С тех пор и до наших дней прошло около 200 музыкальных фестивалей, и сегодня весь мир знает А.Вивальди как одного из величайших композиторов барокко.

Задача педагогов – обеспечить вечную жизнь творчеству знаменитого маэстро, для чего и необходима работа в классе игры на скрипке, освоение творчества А.Вивальди и методических особенностей работы над произведениями мастера.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. 4-е изд., С-Пб.: Композитор \* Санкт-Петербург, 2004.

2. Ауэр Л. Интерпретация произведений скрипичной классики. - М.: Музыка, 1965.

3. Белецкий И. Антонио Вивальди .Краткий очерк жизни и творче-ства.(популярная монография).Музыка,1975.

4. Белянчик М.М. Как научить играть на скрипке в музыкальной школе (Мастер класс), М.: Музыка, 2006.

5. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением: Методический очерк. 4-е изд., доп. М., 1981.

6. Григорьев В.Ю. Методическая система Ю.И.Янкелевича // Ю.И.Янкелевич Педагогическое наследие. 2-е издание – М.: Музыка, 1993.

7. Григорьев В.Ю. Методика обучения игре на скрипке. 3-е изд. – М.: Музыка, 2006.

8. Либерман М., Берлянчик М. Культура звука скрипача: Пути формирования и развития. М.Музыка, 1985.

9. Мильтонян С.О. Очерки по скрипичной педагогике и методике. Тверь «Дикси» 1996.

10. Ойстрах Д.Ф. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М.: Музыка, 1978.

11. Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования. Музыка. М., 1966.

12. Подуровский В.М., Суслова Н.В. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности. Изд. Владас., 2001.

13. Раабен Л. Скрипичные концерты барокко и классицизма. – РГПУ им. А.И.Герцена, С-Пб.,2000.

14. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. Музыка.Л.,1966.

15. Ражников В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике. М.: Музыка, 2004.

16. Руденко В. Вопросы музыкальной педагогики. Вып.7; М.: Музыка, 1986.

17. Руденко В. Руденко Н. Некоторые вопросы подготовки педагога детской музыкальной школы к практической деятельности // Вопросы музыкальной педагогики. Вып.7; М.: Музыка, 1986.

18. Турчанинова Г. О первоначальном этапе развития виртуозной техники юного скрипача: Из опыта работы. – В кн.: Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 2. М., 1980.

19. Цыпин Г.М. Музыкально-исполнительное искусство: Теория и практика. Изд. Алетейя.,2001.

20. Шульпяков О.Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика// Беседы с Б.Гутниковым об искусстве скрипичной игры. С-Пб.,2006.

21. Янкелевич Ю.И. Педагогическое наследие. 2-е изд. М.: Музыка,1993.

22. Ямпольский А.О. О методе работы с учениками./Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. М.: Музыка, 1968.

Муниципальное образовательное учреждение дополнительного образования детей

«Сланцевская детская музыкальная школа»

**Методическая разработка**

«Произведения А. Вивальди в музыкально -педагогическом

репертуаре ДМШ и методические особенности работы

над авторским стилем»

Выполнила преподаватель

высшей квалификационной категории

Гулина Татьяна Константиновна

г. Сланцы

2011 г.