

**Яковлевское зональное методическое объединение**  
Муниципальное бюджетное учреждение  
дополнительного образования  
Детская школа искусств г. Строитель

**Опыт, проблемы и перспективы  
дополнительного образования  
в условиях реализации  
предпрофессиональных и  
общеразвивающих программ**

Материалы  
IV зональной научно-практической педагогической  
конференции

*31 октября 2017 г.  
г. Строитель*

Материалы IV зональной научно-практической педагогической конференции Яковлевского зонального методического объединения - 31 октября 2017 года на базе МБУ ДО ДШИ г. Строитель.

Учредитель конференции - методический совет МБУ ДО ДШИ г. Строитель.

Редакционная коллегия:

- Т.Д. Коваленко – председатель Яковлевского зонального методического объединения, директор МБУ ДО ДШИ г. Строитель;
- З.Ф. Шевцова – заместитель председателя Яковлевского зонального методического объединения, заместитель директора МБУ ДО ДШИ г. Строитель;

Экспертная комиссия:

- К.Г. Размоскина – заведующая секцией фортепиано Яковлевского зонального методического объединения;
- В.А. Коваленко – заведующий секцией народных и духовых инструментов Яковлевского зонального методического объединения;
- Т.В. Цуканова – заведующая секцией музыкально-теоретических дисциплин Яковлевского зонального методического объединения;
- О.Л. Ермоленко – заведующая секцией хорового пения и вокала Яковлевского зонального методического объединения;
- Д.А. Смольякова – заведующая секцией изобразительного искусства Яковлевского зонального методического объединения;
- О.В. Носарева – заведующая секцией хореографии Яковлевского зонального методического объединения.

- ❖ Тексты статей и докладов воспроизводятся в авторской редакции.
- ❖ Каждый участник конференции, представивший свою работу для публикации, несёт ответственность за её содержание, качество и авторство.

В сборнике статей представлены материалы в IV зональной научно-практической педагогической конференции «Опыт, проблемы и перспективы дополнительного образования в условиях реализации предпрофессиональных и общеразвивающих программ», целью которой являлось: обмен опытом и обсуждение актуальных вопросов педагогики и концертмейстерства, представление современных методик обучения, повышение профессиональной компетентности педагогических работников. Основными направлениями работы конференции были: «Актуальные вопросы качества образования в условиях реализации ДМШ и ДШИ дополнительных предпрофессиональных и общеразвивающих программ» и «Эффективные методы работы преподавателя (концертмейстера)». Сборник адресован преподавателям и концертмейстерам детских школ искусств и детских музыкальных школ.

Сборник опубликован на официальном сайте МБУ ДО ДШИ г. Строитель: [muzdeti.okis.ru](http://muzdeti.okis.ru) в разделе «Яковлевское ЗМО», в подразделе «Конференции на базе ЗМО».

Муниципальное бюджетное учреждение  
дополнительного образования

Детская школа искусств г. Строитель

Адрес: 309070

Белгородская область,

Яковлевский район,

г. Строитель,

ул. Октябрьская, д. 2.

Телефоны для справок: 8 (47 244) 5 35 93; 5 07 59.

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

## Содержание

1) Гончарова О.А. - заместитель директора по учебно-воспитательной работе МБУ ДО ДМШ п. Ивня «Проектная деятельность как один из видов развития творческих способностей обучающихся Детской школы искусств п. Ивня».....	6
<b><u>специализация фортепиано</u></b>	
1) Гончарова Т.А. – преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Изучение педагогического репертуара» (из опыта работы).....	8
2) Гринёва Е.В. – преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Методика обучения аккомпанементу в ДМШ».....	10
3) Иванова С.П. – преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Формирование и развитие навыков самостоятельной работы у учащихся фортепианного класса» .....	13
4) Казарцева О.Ю. – преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Современные подходы к организации слушания музыки».....	18
5) Киряева Е.Н. – преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ п. Ивня «О работе над инструментальным аккомпанементом в концертмейстерском классе» .....	22
6) Косенко Е.И. – преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Критерии оценки выступления учащихся на академическом концерте».....	24
7) Котельникова О.Е. – преподаватель по классу фортепиано «Адаптация первоклассников к обучению в музыкальной школе».....	30
8) Котельникова О.Е. – концертмейстер МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Работа в классе концертмейстера».....	35
9) Моисеенко Я.А. – преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ п. Томаровка «Урок-беседа как вид учебной деятельности».....	40
10) Парфенова Е.А. – преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДМШ п. Яковлево «Формы и методы работы в классе фортепиано ДМШ, с использованием инновационных технологий».....	44
11) Парфенова Е.А. – концертмейстер МБУ ДО ДМШ п. Яковлево «Особенности работы концертмейстера с хоровыми коллективами».....	47
12) Поворозко О.И. – преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер МБУ ДО ДШИ п. Томаровка «Преимущества обучения детей игре на фортепиано».....	51
13) Слюнина С.В. – преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Концертное выступление фортепианного ансамбля и подготовка к нему».....	53
14) Слюнина С.В. – преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Основные принципы работы над фактурой сочинения».....	56
15) Терновская И.Н. – преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ п. Томаровка «Значение аккомпанемента в раскрытии образа музыкального произведения и работа над ним».....	59

**специализация народных и духовых инструментов:**

- 1) Акиньшина Е.В. – преподаватель по классу баяна МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Индивидуально-психологические особенности баяниста на начальном этапе обучения»..... 62
- 2) Акиньшина Е.В. – концертмейстер МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Становление и эволюция концертмейстерской деятельности»..... 65
- 3) Анурова Т.А. – преподаватель по классу домры, балалайки МБУ ДО «Прохоровская ДШИ» «Музыкально-педагогическое просвещение родителей в условиях реализации дополнительных общеразвивающих программ»..... 67
- 4) Бондаренко М.А. - преподаватель по классу баяна МБУ ДО «Прохоровская ДШИ» и Анисимова Л.В. - преподаватель по классу домры МБУ ДО «Прохоровская ДШИ» «Инновационные технологии в образовательном процессе в ДШИ и ДМШ»..... 70
- 5) Гуреев Р.А. - преподаватель по классу баяна МБУ ДО «Прохоровская ДШИ» «Развитие начальных технических навыков баяниста в условиях ДШИ»..... 72
- 6) Доброва О.Н. – преподаватель по классу духовых инструментов МБУ ДО ДМШ п. Яковлево «Начальное обучение на духовых инструментах»... 76
- 7) Кириловский А.И. – концертмейстер МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Концертная деятельность концертмейстера-баяниста и её особенности в классе фольклорного ансамбля и сольного пения»..... 78
- 8) Стрелецкий В.А. – преподаватель по классу кларнета МБУ ДО ДМШ п. Яковлево «Контроль над действиями компонентов исполнительского аппарата»..... 81
- 9) Шапошникова С.М. – преподаватель по классу флейты МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Современный взгляд на школу игры на флейте»..... 84

**специализация музыкально-теоретических дисциплин, хорового пения и вокала**

- 1) Гончарова О.А. – преподаватель по классу фольклора МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Начальные этапы многоголосия как метод развития творческих навыков исполнителей»..... 89
- 2) Ермоленко О.Л. – преподаватель по классу фольклора МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Эстетическое воспитание детей – одно из важнейших направлений деятельности ДМШ, ДШИ»..... 94
- 3) Жерновая А.Е. – преподаватель по классу музыкально-теоретических дисциплин МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Игры на уроках сольфеджио в младших классах»..... 97
- 4) Жогова М.Н. – преподаватель по классу хоровых дисциплин МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Актуальные вопросы формирования вокально-хоровых навыков у обучающихся на уроках хоровых дисциплин» ..... 100
- 5) Зорина Е.А. – преподаватель по классу вокала МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Развитие детского голоса и его возрастные особенности»..... 102
- 6) Шевцова З.Ф. – преподаватель хоровых дисциплин МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Кварто-квинтовый круг мажорных тональностей – на пальцах» ..... 105

**специализация изобразительного искусства**

- 1) Ерёмкина Н.А. - преподаватель изобразительного искусства МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Использование инновационных технологий в преподавании изобразительного искусства» ..... **111**
- 2) Лазарева О.М. - преподаватель изобразительного искусства МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Вопросы и перспективы в реализации дополнительных предпрофессиональных программ в условиях ДШИ» ..... **113**
- 3) Марейчева А.А. - преподаватель изобразительного искусства МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Методы сохранения и возрождения народного искусства в образовательных программах Детских школах искусств» ..... **115**
- 4) Родионова Д.А. - преподаватель изобразительного искусства МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Инновационные формы и методы работы на уроках ИЗО»..... **121**
- 5) Суркова И.А. – преподаватель по классу изобразительного искусства МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Изобразительная деятельность, как средство развития творческих способностей учащихся»..... **123**

**специализации хореографии**

- 1) Носарева О.В. - преподаватель по классу хореографии МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Реализация общеразвивающих программ, как способ привлечения наибольшего количества детей к творческой деятельности»..... **130**
- 2) Ченцова В.А. - преподаватель по классу хореографии МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Современное качество познавательной деятельности обучающихся ДШИ в условиях реализации общеразвивающих программ в области хореографического искусства»..... **132**

## **«Проектная деятельность как один из видов развития творческих способностей обучающихся детской школы искусств п. Ивня»**

Сегодня общество ставит перед школами искусств задачу подготовки обучающихся знающих, мыслящих, умеющих самостоятельно добывать и применять знания. Какие из педагогических технологий целесообразно применять в ДШИ, чтобы помочь ребёнку овладеть этими умениями? Необходимо дополнять систему организации учебного процесса новой формой деятельности обучающихся, где они были бы погружены в атмосферу, требующую думать, рассуждать, грамотно излагать свои мысли, т.е. могли бы применять все имеющиеся у них знания на практике.

Ведущее место среди таких методов принадлежит методу проектов. Последние десятилетия характеризуются появлением и активным развитием такого феномена, как проектная деятельность, которая становится неотъемлемым компонентом жизни человека практически в любой сфере, в том числе и в школах искусств. [1].

Проект – работа, направленная на решение конкретной проблемы, на достижение оптимальным способом заранее запланированного результата. Проект может включать тематические концерты, театрализованные и хореографические постановки и другие виды самостоятельной творческой работы обучающихся. Любое творение – это верный путь формирования музыкального творчества. Важной чертой проектного подхода является гуманизм, внимание, позитивный заряд, направленный не только на обучение, но и на развитие творческой самореализации ребёнка. Проектная деятельность обучающихся – сфера, где необходим союз между знаниями и умениями, теорией и практикой. Образно говоря, окружающая жизнь – это творческая лаборатория, в которой происходит процесс познания. [2].

Внедрение проектов в обыденную жизнь обучающихся имеет большое значение для практической деятельности. Здесь соединяется педагогическое руководство с развитием активности и самостоятельности обучающихся.

Проектная деятельность ориентирует детей на коллективную, групповую, парную и индивидуальную работу. Проектная деятельность является технологией, обеспечивающей рост личности ребенка, позволяет фиксировать этот рост, вести ребенка по ступенькам роста - от проекта к проекту. [3].

Каждая детская школа искусств ищет свой неповторимый, индивидуальный почерк в работе с детьми, который бы способствовал решению важнейшей педагогической задачи – формированию творческой, гармонично-развитой и социально активной и зрелой личности.

С 2013 года детская школа искусств п.Ивня активно инициирует и участвует в реализации проектов на уровне проектного управления «АИС».

В 2013 году детской школой искусств был инициирован межведомственный проект «За медом духовным - к святыням Ивнянской земли». Более 300 ивнянских школьников приняли участие в пленэрах,

организованных на территориях храмов Ивнянского района. Важно, что около 200 сельских школьников впервые стали за мольберты. Проект предоставил ребятам возможность попробовать свои силы в художественном ремесле, получить практическую помощь в приобретении навыков рисования от профессиональных специалистов и детей, достигших определенных высот в конкурсах изобразительного искусства. Итоговые выставки пленэрных работ были организованы во всех поселениях района. Посетили их более 11 тысяч жителей и гостей района. При поддержке главы администрации Ивнянского района был издан одноименный сборник «За медом духовным – к святыням Ивнянской земли». Сборник был передан в образовательные учреждения для использования в качестве наглядного пособия при изучении раздела «Краеведение» учебного предмета «Основы православной культуры».

В ноябре 2016 года завершился проект «Организация досуга родителей обучающихся раннего эстетического развития посредством создания клуба «ПреУспевающие родители». В рамках проекта был проведен ряд встреч с представителями образовательных учреждений, психологами на темы: «Основы подготовки к школе», «Психологическая готовность ребенка к школе (обучение методикам)» и др.

В 2017 году успешно завершён проект «Популяризация среди жителей и «Популяризация среди жителей и гостей района локальной фольклорной идентичности Ивнянского района посредством организации и проведения образовательно-творческих экскурсий («Народный календарь Ивнянского края»)». Цель проекта: популяризация локальной фольклорной идентичности Ивнянского района среди не менее 500 жителей и гостей района к июню 2017 года посредством организации и проведения образовательно-творческих экскурсий. Способ достижения цели: организации и проведения не менее 10 тематических образовательно-творческих экскурсий для жителей и гостей района.

В ходе проекта 53 воспитанника детской школы искусств при содействии Центра народного творчества Ивнянского района, Ивнянского историко-краеведческого музея, Центральной библиотеки Ивнянского района провели большую исследовательскую работу по подбору и поиску материалов о локальной фольклорной идентичности Ивнянского района, обычаях, традициях, обрядах, связанных с празднованием главных народных праздников: «Светлое Христово Воскресенье», «Егорьев День», «Зеленые Святки. Праздник русской березки», «Троицын венок», «Спасы», «Покровские посиделки», «День Кузьмы и Демьяна», «Зимние Святки», «Масленица широкая», «Закливание весны. Сороки», «Красная горка». Сами обучающиеся приняли активное участие в подготовке сценариев, декораций, музыкально-игрового сопровождения и организации проведения образовательно-творческих экскурсий. За время реализации проекта в экскурсиях приняли участие более 500 жителей и гостей района.

В феврале 2017 года ДШИ выступила с инициативой реализации проекта: «Формирование интеллектуально-творческой среды из числа беременных женщин на базе муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования – детская школа искусств п.Ивня («В ожидании чуда»). Проект утвержден, находится в стадии реализации.

### **Список литературы:**

1. Новикова Т. А. Проектные технологии на уроках и во внеурочной деятельности. – «Школьные технологии», 2000, № 2. – 43-52 с
2. Пахомова Н. Ю. Проектное обучение – что это? – «Методист», 2004, № 1, - 39-46 с
3. Савенков А. И. Исследовательское обучение и проектирование в современном образовании. – «Исследовательская работа школьников», 2004, № 1. – 22-32 с.

### **специализация фортепиано**

*Т.А. Гончарова  
преподаватель по классу фортепиано  
МБУ ДО ДШИ п. Ивня*

### **«Изучение педагогического репертуара» (из опыта работы)**

Современный педагогический фортепианный репертуар детской музыкальной школы поистине необозрим. Он включает в себя разнообразнейшую музыку от добаховских времен до наших дней. Сохраняя как незыблемую основу свой классический («золотой») фонд – от Баха до Прокофьева и Бартока - педагогический репертуар постоянно обновляется. Основные источники его пополнения – это, с одной стороны, сочинения современных (в первую очередь, российских) композиторов, создаваемые специально для детского музицирования, с другой – новые публикации произведений старинных мастеров.

Для изучения педагогического репертуара необходимо отводить определенное время. Однако, век «занятости» практически не позволяет уделить этому делу должного внимания.

Так возникла, подсказанная острой жизненной необходимостью, идея ознакомления и изучения педагогического репертуара на методических заседаниях.

В работу методических заседаний вовлекаются все преподаватели фортепианного и теоретического отделов. Заседания проводятся с определенной регулярностью (3 раз в год). На заседаниях рассматриваются такая форма работы с педагогическим репертуаром, как – «Исполнитель и комментатор музыки – педагог». Эта форма используется, чтобы дать учащимся представление о том, в каком направлении следует работать над произведением.

Комментарий педагога строится как многосторонний методический анализ. Речь прежде всего идет об образном содержании произведения, о средствах выразительности, найденных композитором для достижения того или иного художественного результата.

Разбирая стилистические особенности, мы сравниваем его с другими произведениями того же автора (не только фортепианными), а в ряде случаев



пытаемся проследить нити, связывающие творчество композитора с музыкой его предшественников и современников (а иногда и композиторов последующих поколений: имеются в виду те удивительные прозрения, которые мы нередко встречаем в музыке великих мастеров прошлого).

Анализ произведения подводит нас к оценке его художественных достоинств и инструктивной полезности. Если оно не включено в примерные репертуарные списки, мы обсуждаем вопрос о целесообразности его использования в педагогической работе и пытаемся, кроме того, определить, какому классу ДМШ может приблизительно соответствовать разбираемое произведение по степени трудности. Далее ставится ряд педагогических задач, в первую очередь звуковые, диктуемые образным содержанием пьесы и ее фактурой. Затем мы намечаем пути их разрешения.

Попутно приходится неизбежно касаться конкретных вопросов, весьма существенных для педагога – практика, таких, как способы преодоления технических трудностей, приемы педализации, аппликатурные варианты и т. д.

Разумеется, каждое музыкальное произведение подсказывает соответствующий объем и характер комментария. Предложенная нами схема предполагает гибкость и творческий подход. Однако в любом случае методический анализ требует серьезной подготовки, точных продуманных мыслей. При этом высказывание должно быть непосредственным, живым и увлеченным.

Известно, что индивидуальный план ученика складывается из произведений различных эпох и стилей, – именно такая установка способствует, по мнению опытных педагогов, наиболее интенсивному музыкальному и техническому развитию начинающих музыкантов. Поэтому и репертуар должен быть стилистически разноплановым. При выборе репертуара следует обращаться к музыке различных национальных школ, к творчеству и старинных композиторов, и наших современников. Достаточно широкий диапазон (временной и географической) материала призван, наиболее действенно и многосторонне образовывать вкус молодых пианистов, способствовать накоплению эстетических впечатлений.

Наряду с изучением произведений, прочно вошедших в педагогическую практику, рекомендованных программой ДМШ и составляющих ядро репертуара, особое внимание необходимо уделять знакомству с вновь публикуемыми сочинениями для детского музицирования классических и современных авторов.

Ведь не секрет, что рутина в построении индивидуальных планов еще далеко не изжита в наших школах искусств. Это касается не только современной музыки: немало настоящих шедевров детской фортепианной литературы из самых распространенных классических сборников и циклов остается вне поля зрения некоторых педагогов.

Много ли, к примеру, играют в музыкальных школах пьес из «Нотной тетради А.- М. Баха» или из «Альбома для юношества» Шумана? К сожалению, из плана в план нередко кочуют (и, соответственно, звучат на академических концертах и экзаменах) лишь отдельные традиционные вещи.

При выборе нового материала мы руководствуемся, с одной стороны, его

художественной ценностью, а с другой – доступностью (с точки зрения образного содержания и технической сложности) для ученика детской музыкальной школы.

Работа над репертуаром охватывает широкий круг проблем, связанных с формированием некоторых важных профессиональных черт педагога – музыканта. Педагогические задачи, стоящие перед нами, можно сформулировать следующим образом:

- познакомить обучающихся с различными пластами и направлениями современного репертуара;
- пробудить у них интерес к репертуару;
- способствовать воспитанию взыскательного музыкального вкуса.

Наладив такую работу при подборе репертуара есть надежда, что занятия для наших учеников станут интересней, а мы, преподаватели, будем «странствовать» в удивительном, бесконечно разнообразном мире, скрытым под будничным названием «педагогический репертуар ДМШ».

### **Список литературы:**

1. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Л.: 1998
2. Баренбойм Л.А. Об основных тенденциях музыкальной педагогики. Л.: 2002
3. Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века / Л.Е. Гаккель. – Л.: Советский композитор, 1990
4. Гамильтон Д. Музыкальное воспитание в современном мире. Советский композитор – М.: 1973
5. Музыка-детям. Сборник статей. Составитель Л.Михеева. – Л.: «Музыка», 1975
6. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: 2000
7. Роль и значение репертуара в воспитании музыканта. Составитель Е.К. Кулова. – М.: «Музыка», 1988.

*Е.В. Гринёва*  
*преподаватель по классу фортепиано,*  
*концертмейстер*  
*МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

### **«Методика обучения аккомпанементу в ДМШ»**

В классе аккомпанемента учащиеся аккомпанируют различным исполнителям: вокалистам и солистам инструменталистам. Эта работа преследует цель воспитания у юных музыкантов аккомпаниаторских навыков. Фортепианные аккомпанементы подразделяются по степени сложности. В первую очередь учащимся необходимо освоить простые типы сопровождения: аккордовый, полечный, вальсовый, романсовый и добиться свободного владения ими.

Работу с учащимися над аккомпанементом можно разделить на несколько этапов:

### 1. Ознакомление.

Перед тем, как приступить к непосредственной работе с учащимися над текстом, преподаватель и иллюстратор должен исполнить произведение целиком, при этом очень важно, особенно если это классическое произведение, чтобы трактовка и стиль их исполнения полностью совпадали.

### 2. Изучение и грамотное исполнение учащимся партии аккомпанеента без солиста.

Работая над партией аккомпанеента учащегося, преподаватель использует те же методы, что и при работе над фортепианным произведением. Однако здесь нужно помнить о некоторых специфических особенностях. Например, если в фортепианном произведении мы требуем от ученика более яркого и выразительного исполнения мелодии (как правило, в правой руке) и более тихого и мягкого аккомпанеента (в левой руке), то при исполнении партии аккомпанеента, очень важна роль баса, являющегося гармонической основой всего произведения. Его нужно исполнять более выразительно, глубоко и цельно выстраивая фразу, а аккорды или мелодические фигурации, сопровождающие бас – более мягко и тихо. При изучении полечных и вальсовых аккомпанеентов нужно тщательно контролировать слухом степень яркости звучания первой доли и «спрятанности» под нее остальных слабых долей. Недостаточно слышащие учащиеся очень долго не могут найти эту меру. Ещё одна трудность при изучении аккомпанеента – исполнение аккордов, пресловутое «квакание». Решать этот вопрос надо в медленном темпе, в котором слух и голова могут контролировать качество, а пальцы могут подчиниться их приказам. Также надо следить за игрой последних долей в размере (третьей в трехдольном, второй в двухдольном). Ученики обычно их затягивают и утяжеляют, а звучать они должны одинаково с другими слабыми долями и по штриху, и по силе звука.

Работая над динамикой в партии аккомпанеента необходимо помнить о звуковом соотношении звучания фортепиано и солирующего инструмента, или голоса. Это же касается и педали. Вообще, педаль в аккомпанементе должна быть строго продуманной и выверенной.

### 3. Игра учащегося с солистом.

После того, как ученик уверенно выучил партию аккомпанеента его необходимо подготовить к игре в ансамбле с солистом, научить его слушать не только собственную партию, но и партию солиста. Для этого преподавателю можно подыгрывать её во время игры учащегося, а ещё лучше, чтобы учащийся выучил её отдельно, умел петь её и мог исполнить аккомпанемент под собственное пение.

Почему обязательно под собственное и зачем пение? Потому, что пение партии солиста под собственный аккомпанемент один из наиболее действенных способов не только изучения всех деталей исполняемого произведения, но и достижения возможно полной гармонии с солистом. Очень часто бывает, что ученик добросовестно выучил партию аккомпанеента, умеет играть её без помарок, а солисту петь или играть с ним всё равно трудно, неудобно, исполнение звучит грузно. Причина неудачи в том, что ученик не чувствует

скорости и движение фразы, и пока он не сыграет сам и не споёт партию солиста, он не поймет и не почувствует этого движения. Более того, очень полезно с учащимся разобрать каждую фразу текста и определить ключевое слово, к которому стремится вся фраза, например, «утро туманное, утро седое, Нивы печальные, снегом покрытые» и т.д. После того, как ученик это почувствует и споет это под собственный аккомпанемент, он непременно сможет сделать это и с солистом.

Освоив простейший тип аккомпанемента, можно переходить к более сложным, например, к так называемым, унисонным, в которых мелодия солиста дублируется в партии аккомпанемента (Бетховен «Сурок»). Такой аккомпанемент требует наибольшей слитности в ансамблевом исполнении, что представляется сложным для учащегося, как в медленном, так и в более подвижном темпе, особенно в игре мелких длительностей. Воспитывать у ученика чувство ансамбля достаточно сложно, но можно добиться успехов некоторыми приемами. Самый распространенный из них – это, так называемые, «обманки», когда играя с учеником, солист преднамеренно меняет темп, делает самые неожиданные остановки, динамические оттенки. Это вынуждает ученика быть предельно внимательным, развивает его слух и ансамблевую чуткость.

При игре с солистом также важно научить учащегося следить не только за своим текстом, но и за текстом партии солиста. Для этого можно предложить ему поиграть левой рукой партию баса, а правой рукой – партию солиста.

На концертах из-за волнения учащиеся иногда ошибаются и «теряют» текст. В таких ситуациях учащемуся необходимо научиться не останавливаться, а продолжать игру, так сказать, «ловить солиста». Для развития этого навыка можно использовать такой прием, когда преподаватель во время игры учащегося закрывает закладкой часть текста и это вынуждает ученика начать игру с другого места.

Очень важно на уроках аккомпанемента развивать умение учащегося читать с листа. Для этого необходимо научить его читать текст «по рисунку», различать в нем так называемые, фактурные формулы: гаммаобразные или хроматические построения, арпеджио, интервалы, аккорды и научить его простейшим аппликатурным принципам. Очень важно развить умение ученика читать текст снизу-вверх, так как партия баса очень важна в аккомпанементе, и умение «упрощать текст», например, не играя среднюю ноту в аккорде.

Приобретение всех этих навыков очень развивает ученика и может пригодиться в других сферах деятельности.

### **Список литературы:**

1. Гофман И. Фортепьянная игра. – Ответы на вопросы о фортепьянной игре / Пер. с англ. М.: Муз.гиз, 1961. – 224 с.
2. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Под ред. А.П. Зориной. Л.: Гос. муз. издат-во, 1961. – 71 с.
3. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента / Под ред. А.Н. Крюкова. Л.: Музыка, 1972 г. – 80 с.
4. Мур Д. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке / Пер. с англ. М.: Радуга, 1987. – 427 с.

## **«Формирование и развитие навыков самостоятельной работы у учащихся фортепианного класса»**

«Считаю, что одна из главных задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, устранить себя, вовремя сойти со сцены, то есть привить ему ту самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умение добиваться цели, которые называются зрелостью, порогом, за которым начинается мастерство»

Г. Нейгауз

В сфере искусства круг задач, стоящих перед преподавателем, особенно широк, отсюда и особая сложность нашей профессии. Вся наша деятельность предполагает творческий подход к работе. Творчеству нельзя научить, но можно научить творчески работать. Для этого надо стремиться воспитать в учениках характер, волю, настойчивость в усвоении знаний. Любовь к труду. Чтобы научить учащегося творчески подходить к занятиям, преподаватель должен стремиться не преподносить все в открытом виде, а всегда давать «пищу» для размышления в самостоятельной работе. Педагог должен научить ученика слушать и слышать, наблюдать и делать отбор. Прививать ему общую культуру, открыть ему эстетическую и познавательную ценность музыки, воспитать слух, руководить воспитанием пианистического мастерства.

Чем больше занимаешься с детьми, тем больше понимаешь, какое огромное значение имеет привитие им навыков самостоятельной работы, умение научить их рационально заниматься дома, наиболее целесообразно использовать каждую минуту. Навыки самостоятельной работы надо прививать учащимся с первых шагов обучения игре на фортепиано. Практика показывает, что прививать эти навыки в последующие годы обучения музыке значительно труднее.

На сегодняшний день наблюдения показывают, что в педагогической среде всё ещё живут так называемые «натаскивания», при которых учащиеся слепо подражают своему преподавателю, механически следуя его указаниям. В самостоятельной работе этих учеников обнаруживается полнейшая беспомощность. Способность, активное стремление к приобретению навыков, умений, знаний развивается, прежде всего, в самостоятельной работе учащегося. Воспитание и развитие навыков самостоятельной работы над музыкальным произведением выдвигается как специальная цель преподавателей ДШИ и ДМШ. Умение самостоятельно мыслить воспитывается вместе с музыкальной зрелостью, но формировать его необходимо с самого начала обучения. Решение проблемы воспитания самостоятельности учащихся – в комплексном методе преподавания одновременного развития навыков и умений как художественных с использованием таких педагогических принципов работы как последовательность, целенаправленность,

сознательность, систематичность. Все эти методы педагогической работы в комплексе помогут качественнее подготовить ученика к самостоятельной деятельности.

Самостоятельная работа органически входит в процесс обучения, состоящий из двух разделов:

1. самостоятельная работа ученика-пианиста непосредственно на самом уроке;

2. домашняя работа над выполнением заданий, полученных на уроке.

К этому следует добавить, что оба раздела этой работы тесно взаимосвязаны и их разграничение чисто условно. Чем интенсивней самостоятельная работа учащегося на уроке, тем эффективней она в домашних условиях и наоборот. Решающим условием продуктивной и качественной самостоятельной работы учащегося является ясная постановка задач, стоящих перед ним. От того, насколько чётко педагог сформулирует их, определит последовательность выполнения и конкретизирует, зависит успех домашних занятий ученика.

### **Основные условия развития навыков самостоятельной работы у учащихся**

Преподаватель должен объяснить ученику всю важность самостоятельной домашней подготовки к уроку и, какую роль она играет в дальнейшем развитии и совершенствовании учащегося. Домашние занятия за фортепиано должны быть включены в общий круг занятий учащегося и войти в его ежедневное расписание. Крайне важно составить правильный режим. Для самостоятельной работы нужно ежедневно отводить более или менее постоянное время. Немаловажный вопрос – распределение рабочего времени.

Для повышения эффективности самостоятельной домашней работы учащегося, преподаватель и учащийся сначала на уроке обговаривают и распределяют время, которое ученик должен затратить на каждый вид домашнего задания. Например: гаммы – 20,30мин., этюды – 30,40мин., художественный материал – 1 час. Такое распределение времени занятий весьма условно. В конечном итоге оно определяется учебным материалом, его трудностью и рядом других причин. Кроме этого распределение времени зависит от индивидуальных потребностей и способностей ученика. Наблюдения показывают, что разнообразие работы – важнейшее средство, предотвращающее утомление.

Наряду с работой с учениками надо постоянно вести разъяснительную работу и с их родителями: доводить до них как важно их участие, помощь и контроль и как они могут это осуществить.

На первых порах родители учащегося могут напоминать ему о том, что наступило время занятий, и следить за тем, чтобы ученик действительно занимался в течение предписанного ему времени. В дальнейшем ребёнок должен сам помнить об этом. В часы занятий на фортепиано следует соблюдать тишину; ничто не должно отвлекать ученика. Домашним необходимо помнить, что занятия музыкой требуют большого внимания, которое нелегко выработать.

В своих беседах с родителями ученика преподаватель всегда будет прав, подчёркивая всю важность создания необходимого режима домашних занятий.

В конечном итоге такое распределение времени должно дисциплинировать, организовать учащегося и дать положительный результат.

Процесс самостоятельной работы учащегося должен быть максимально осознан. Необходимым условием его должно быть наличие слухового самоконтроля, «самокритики» и незамедлительного устранения замеченных недостатков. Прежде чем приступить к занятиям, учащемуся всегда необходимо представить, как должен звучать тот или иной отрывок изучаемого произведения или сочинение целиком. Для того чтобы ученик мог представить звучание произведения, на уроке преподаватель проигрывает пьесу и вместе с ребёнком разбирает характер каждой части и всего сочинения, как, в конечном итоге, ученик должен будет его исполнить.

В самостоятельной работе очень важно непрерывное «общение» с текстом изучаемого материала. Изучая музыкальный текст, ученик постепенно осмысливает характер, содержание и форму произведения. Анализ нотной записи пьесы во многом определяет и ход дальнейшей работы над ней. Работая над деталями произведения в медленном темпе, никогда нельзя забывать его образно-эмоциональную сторону - основной темп и характер.

А.Б. Гольденвейзер пишет: «Общее свойство множества людей, играющих на фортепиано, - от учеников музыкальных школ до зрелых пианистов, выступающих на эстраде, - то, что они с большой точностью берут ноты там, где они написаны, и с такой же неточностью снимают их. Не утруждают себя и изучением динамических указаний автора».

Подобные высказывания выдающихся педагогов заставляют нас задуматься над важностью правильной, тщательной работы над музыкальным текстом.

Особое внимание в самостоятельной работе следует уделять ритмической дисциплине. Учащийся должен знать, что ритм – это первооснова, определяющая живую жизнь музыки. А.Н. Римский-Корсаков подчёркивал, что «музыка может быть без гармонии и даже без мелодии, но без ритма – никогда».

Динамические указания всегда нужно рассматривать в органическом единстве с другими выразительными средствами (темпом, фактурой, гармонией и др.) это поможет глубже понять и вникнуть в образно-смысловое содержание музыки.

При заучивании произведения наизусть играть нужно непременно медленно, во избежание технических трудностей, отвлекающих внимание от главной цели. Нужно учить на память то, что можно до конца охватить сознанием и что не представляет препятствий. Ведущую роль в процессе выучивания музыки наизусть должна играть логическая (интеллектуальная) память, а моторная служит лишь ее дополнением. Ни в коем случае нельзя техническую работу производить по нотам. В преодолении технических трудностей память слуха и пальцев играет подчас решающую роль.

Работая над пьесами кантиленного характера, пианисту следует позаботиться о сохранении идеи вокальности. Необходимо стремиться воспитать в себе ощущение вокальной упругости, напряжённости мелодических интервалов.

Прежде, чем приступить к детальному изучению полифонического произведения, чрезвычайно важно тщательно выучить каждый голос.

Большое внимание должно быть уделено приобретению учащимися навыков чтения нот с листа. Это поможет более быстрому музыкальному развитию. Для чтения нот с листа следует стараться подбирать наиболее интересный и доступный по трудности репертуар, а также учитывать индивидуальные склонности учащегося. Одной из основных задач преподавателя является воспитание элементарной грамотности. Уже на первых этапах обучения следует развивать у ученика бережное отношение к тексту, внушать ему, что без точного выполнения указаний композитора нельзя добиться правильного раскрытия авторского текста.

Подготовку к концерту даже повторного репертуара необходимо обязательно проводить по нотам. Такой вид занятий позволит избавиться от неточностей и небрежности, которыми обрастает со временем произведение, и обнаружить, почувствовать новое «дыхание» музыкального образа.

Необходимо запомнить, что выступить случайно плохо можно, а сыграть случайно хорошо нельзя. Это призывает к постоянному самосовершенствованию.

### **Формирование навыков самостоятельной работы у ученика при работе над музыкальным произведением**

Выбирать надо произведение, которое соответствовало бы возможностям учащегося, его уровню музыкальных данных, и, конечно же, чтобы оно нравилось ребёнку. Для любого типа учеников важнейшую роль играет выбор репертуара. Нужно подобрать пьесы, близкие им по духу, вызывающие интерес и стремление их освоить.

Чтобы ученику было понятно, как должно звучать произведение, преподаватель должен его проиграть. Вместе с учащимся составляется план, по которому он будет работать дома. Этот план будет являться своеобразным опорным пособием для развития самостоятельности в домашней работе ученика. Общий план работы:

1. Определяется тональность, размер, знаки и какие используются приёмы игры, динамика, темповые и характерные термины, определяется образ.

2. Определить части, сколько их, каждую часть поделить на предложения и фразы.

3. Определить, в какой руке идёт мелодическая линия, а в какой – аккомпанемент. Если это полифоническое произведение – разобрать его по голосам, найти главную тему, подголоски и т.д.

4. Точно просчитать и прохлопать ритм в трудных местах, таких как пунктирный ритм, несовпадение долей в каждой руке, синкопы, заливованные ноты.

5. Если существуют аккорды, определить какие это функции и их построение.

6. Просмотреть аппликатуру и выяснить её удобство, если её нет в нотах – проставить свою, найти места, где есть поступенное движение вверх или вниз движение по трезвучиям, скачки на октаву.



7. Начать разбор каждой рукой, со счётом вслух, в медленном темпе, при этом стараться соблюдать штрихи и аппликатуру. Очень важно постоянно контролировать качество звучания.

8. Когда ученик будет хорошо знать текст в каждой руке, приступить к соединению обеих рук по фразам, затем по предложениям, по частям и целиком, не забывая выполнять всё выученное ранее, точно выдерживая длительности и точно снимать руки на окончаниях фраз.

9. Когда текст будет играть достаточно уверенно - можем подключать динамику, эмоции, образность, работу с темпом.

10. Начинать учить наизусть и готовить к выступлению.

Условием успешной самостоятельной работы дома является конкретность поставленных задач на уроке, «доминантность требований».

Когда с учеником прорабатывается этот план, тогда становится понятна поочерёдность действий.

Постепенно ученик привыкает к такому порядку и работает уже без плана – самостоятельно.

В конечном итоге, когда ребёнок освоит эти навыки, они будут помогать ему при подготовке к экзамену, в котором нужно показывать самостоятельно выученное произведение, где помощь учителя исключена.

Решение проблемы организации самостоятельной работы в музыкальном обучении предполагает реализацию целого ряда педагогических условий, основным из которых является необходимость соблюдения определенной точности в становлении самостоятельности учащегося, предполагающей последовательный переход от овладения навыками репродуктивной работы к творческим.

Основой учебного процесса является непосредственный контакт с музыкой, изучение и постижение эмоционально-художественного образа сочинения.

Конечный результат сложного учебного процесса – это воспитание музыканта-исполнителя, понимающего высокое назначение искусства.

Именно исполнитель даёт жизнь произведению, отсюда – ответственность его перед автором, перед слушателями, обязывающая его глубоко постигать и уметь выразить значительность вложенных в данное сочинение идей.

Принципиально можно говорить о двух важнейших направлениях исполнительских навыков и умению заниматься, другое – к пониманию музыки, а оба они – к развитию самостоятельности личности.

### **Список литературы:**

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. М.; Музгиз, 1962.
2. Барсукова С.Б. Учебно-методическое пособие. – Ростов н/Дону: Феникс, 2006. – 43 с.
3. Бочкарев Л.Л. Психологи музыкальной деятельности. – М.: Классика – XXI, 2008. – 57 с.
4. Коган, Г. Работа пианиста. Г.Коган. – Учебное пособие. – М.: Музыка, 1979. – 34 с.
5. Кременштейн Б.Л. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. 2 – е изд. М., 2003. – 119 с.

6. Ляховицкая С.С. Задания для развития самостоятельных навыков при обучении фортепианной игре. 3 – е изд. Л., 1975. – 63 с.
7. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора.
8. Метнер Н.К. – Учебно-методическое пособие. – М.: Музыка, 1963. – 45 с.
9. Милич Б.Е. Воспитание ученика – пианиста: метод. Пособие. М., 2002.
10. Натансон В.А. Вопросы музыкальной педагогики.
11. Натансон В.А., Рощина Л.В. – Методическое пособие. – М.: Музыка. 1984. - 86 с.
12. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры.
13. Нейгауз Г. – Методическое пособие. – М.: Музыка, 1988. – 74 с.
14. Тимакин, Е.М. Воспитание пианиста.
15. Тимакин Е.М. – Методическое пособие. – М.: Советский композитор. 1989. – 59 с.
16. Халабузарь П.В. Методика музыкального воспитания.
17. Халабузарь Е.М., Попов В.С., Добровольская Н.Н. – Учебное пособие. – М.: Музыка. 1990 .
18. Щапов А.П. Фортепианная педагогика.
19. Щапов А.П. – Методическое пособие. – М.: Советская Россия, 1960. – 21 с.

*О.Ю. Казарцева*  
преподаватель по классу фортепиано  
МБУ ДО ДШИ п. Ивня

### **«Современные подходы к организации слушания музыки»**

Слушание музыки обучающимися осуществляется в процессе всей педагогической работы в школе – на праздниках, досугах и в самостоятельной деятельности детей. Педагог традиционно посвящает занятия этому процессу. От того, какая музыка окружает ребёнка и звучит в его повседневной жизни, зависит становление вкуса, культурный кругозор подрастающего человека и выбор музыки в дальнейшей жизни.

Попробуем конкретизировать роль слушания музыки в целостном развитии школьника. Этот процесс обеспечивает следующие аспекты развития:

- эмоциональную сферу;
- социализацию;
- мышление, память, внимание, воображение, интерес к окружающему миру; собственное восприятие;
- исполнительские умения и творчество в художественных видах детской деятельности: речевой, игровой, изобразительной.

Закономерно возникает вопрос отбора музыкального репертуара для детей.

Большинство учёных и методистов (Н.А. Ветлугина, О.П. Радынова, А.И. Катинене и др.) в качестве ведущих принципов отбора репертуара выделяют:

- наличие в произведении яркого образа;
- доступность музыкальных произведений восприятию ребёнка;

- высокая эмоциональность музыки и в то же время соответствие её содержания эмоциональному опыту ребёнка;
- соответствие содержания музыкального произведения жизненному опыту детей;
- соответствие произведения детскому восприятию по продолжительности звучания.

Самыми основными требованиями в отборе музыки являются художественность и доступность. Художественность предполагает отбор разнообразных произведений – образцов как музыкальной классики, так и современности. Гармония образа и средств выразительности, многомерность, яркость – именно этими критериями может быть выражено данное требование.

Требования к отбору репертуара для детей могут быть конкретизированы рядом принципов. Перечислим их.

**Принцип учёта музыкальных интересов детей.** Каждый ребёнок, вне зависимости от возраста, уже обладает индивидуальным музыкальным опытом, имеет пусть неявное, но начальное избирательное отношение к музыке. Реализация этого принципа предусматривает дифференцированный подход – предложение разным детям разной музыки.

**Принцип учёта деятельностной природы ребёнка.** Музыка позволяет дошкольнику выразить доступными средствами результаты собственного восприятия – в рисунке, в слове, в игре. Кроме того, музыка может допускать интерактивное включение ребёнка – его непосредственные мимические и двигательные реакции по ходу прослушивания. Данный принцип учитывает моторно – ритмическую природу самой музыки и природную активность детей.

**Принцип учёта эмоционального опыта ребёнка.** В том случае, если педагог и родители знают, чем живёт ребёнок, что вызывает у него волнение или радость, музыка может стать источником личностного обогащения. Ребёнок получает возможность «прожить» в музыке те события, которые вызвали в нём сильные переживания.

**Принцип учёта индивидуальных особенностей восприятия музыки.** Реализация данного принципа возможна при хорошем знании педагогом особенностей отношения ребёнка к музыке. Есть дети, для которых в музыке главное – воображаемый зрительный ряд. Есть юные эрудиты, интересующиеся и биографией композитора, и историей создания произведения. Есть дети, воспринимающие музыку настолько эмоционально, что выражение в слове впечатления от прослушивания для них неприемлемо. Поэтому и репертуар, и организация слушания должны осуществляться с учётом личностных особенностей.

**Принцип разнообразия задач, решаемых в процессе восприятия музыки.** Этот принцип определяется, с одной стороны, целостностью развития ребёнка в школьный период, а с другой – многомерной природой музыки. Поэтому и палитра музыкальных произведений, которые может слушать школьник, становится практически безгранична.

Указанные принципы позволяют дать некоторые рекомендации к отбору музыкального репертуара.

Репертуар для обогащения эмоционального опыта ребёнка. В школьном возрасте процесс развития может быть охарактеризован как процесс активного вхождения в культуру и на этой основе - самоиндификации собственного «Я», своих возможностей и способностей. Иными словами, ведущей линией в эти годы становятся процессы социализации и культурации. Ребёнок приобщается к «общественной технике чувств» (Л.С. Выготский), познаёт мир человеческих отношений и способы выражения эмоций. Огромную роль тут играет музыка. Ведь она и есть собственно эмоция.

Но только знание и понимание ребёнка педагогом позволяют ему составить индивидуальный репертуарный список музыкальных произведений. Часто, выбирая из фонотеки произведение, воспитанник может сообщить педагогу или сверстникам о своём состоянии. Если настроение у него весёлое, он предпочитает музыку негромкую, плавную, а когда ему хочется повеселиться, просит включить танец или марш.

Если педагог хочет представить с помощью музыки тот или иной образ, то с этими задачами лучше справятся программные произведения. Мировая классика имеет целый пласт так называемой «детской музыки» – произведений, уже давно отобранных для слушания и исполнения детьми. Но витальной силой наделены и непрограммные образы. Широта использования произведений зависит от музыкальной культуры и вкуса преподавателя.

В хорошей музыке почти всегда есть позитивное настроение. Поэтому чем устойчивее связь и взаимодействие детей с музыкой, тем успешнее будет их душевное развитие.

Репертуар для решения задач психического развития ребёнка. Яркие музыкально – художественные образы стимулируют фантазию, рожают необычные интерпретации, ассоциации. В мировой классике есть ряд композиторов, чья музыка необычайно «выпукла», образна, ярка. К их числу относятся Н.А. Римский – Корсаков, С.И. Прокофьев, А.Е. Лядов. Произведения этих композиторов могут и не входить в списки рекомендуемых образовательными программами, но они доступны и привлекательны для школьника. В музыкальной классике можно найти звуковые картины практически всех явлений окружающего мира. Наличие подобной фонотеки может оказать существенное влияние на развитие ребёнка.

Репертуар для развития музыкального восприятия, музыкальной образованности, музыкального кругозора. Педагог даёт возможность ребёнку накопить особый опыт ориентации в жанрах и стилях музыки, в средствах её выразительности, в музыкальных формах, в интонационной специфике разных композиторов. Примеры таких музыкальных произведений, как правило, рекомендуются дошкольниками программами. Классические и современные, программные и непрограммные, они должны быть:

- небольшими по объёму; время их исполнения не должно превышать 5-8 минут;
- с яркой выраженностью стилистических средств: темпа, ритма, динамики, мелодии;
- разнообразными по стилям и жанрам.

Помимо определения содержания музыкальной работы с детьми необходимо учесть организационные моменты. Обозначим некоторые принципы:

- принцип профессионального сотрудничества и сотворчества;
  - принцип целенаправленности;
  - принцип отбора музыкальных произведений с учётом целевой ориентации;
  - принцип учёта и развития субъектных качеств и свойств ребёнка
- принцип субъектно-субъектного взаимодействия;
- принцип систематичности и последовательности в организации слушания музыки;
- принцип продуктивности в восприятии музыкальных произведений;
  - принцип синкретичности.

### **Этапы слушания музыки:**

1. Привлечение внимания детей к музыке, их настрой на восприятие. Первичное слушание детьми музыкального произведения, знакомство с ним, погружение в него.

2. Повторное слушание и последующий анализ, разбор впечатлений и используемых средств музыкальной выразительности.

3. Закрепление представлений о прослушанном в музыкальном опыте ребёнка, запоминание произведения, готовность рассуждать о нём, желание послушать его ещё раз.

4. Создание условий для выражения ребёнком результатов музыкального восприятия в деятельности – игровой. Художественной, двигательной, речевой.

Каждый этап должен оснащаться новыми педагогическими приёмами. Отличаться разнообразием этих приёмов опять же с учётом музыкального опыта ребёнка и его индивидуальных особенностей.

### **Список литературы:**

1. Ветлугина Н.А. Методика музыкального воспитания. – М.: Просвещение, 1989
2. Дергунская В.А. Современные подходы к организации слушания музыки //Методическое пособие. – 2005.- №32. Дергунская В.А. Современные подходы к организации слушания музыки //Методическое пособие. – 2005. – №3
3. Рачина Б.С. Путешествие в страну музыки. – СПб.,1997
4. Новикова Г.П. Эстетическое воспитание и развитие творческой активности детей младшего школьного возраста: методические рекомендации для педагогов и музыкальных руководителей – М.,2003
5. Шамина Л.В., Браз С.Л. //Методическое пособие по слушанию музыки. – М., 1984.

## **«О работе над инструментальным аккомпанементом в концертмейстерском классе»**

Задачи развития музыкального исполнительства предъявляют серьёзные требования к совершенствованию обучения высококвалифицированных концертмейстеров, потребность в которых велика. Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только артистизма, но и разносторонних музыкально – исполнительских дарований и знаний. Своим мастерством и самоотверженным трудом концертмейстер способствует успешно учебной и концертной работе. К сожалению, методика преподавания концертмейстерского класса освещена в литературе крайне мало. Опубликованные исследования (брошюры Н.Крючкова, А.Люблинского, сборник статей педагогов Московской консерватории) посвящены теории и практике вокального аккомпанеента, а также работе над оперным клавирам (брошюра Е.Шендеровича, статьи К.Виноградова, Е.Брюхачевой), да и те были выпущены малыми тиражами. Почти не затронута в специальной литературе специфика инструментального аккомпанеента.

В соответствии с существующей программой по классу концертмейстерского мастерства учащиеся во время обучения проходят в основном вокальный репертуар и лишь частично – инструментальный.

Работа над инструментальными произведениями – одна из проблем, связанных с обучением специфике инструментального аккомпанеента в концертмейстерском классе. Думается, что назрела необходимость создать методические рекомендации в помощь концертмейстерам и педагогам концертмейстерских классов. Данная статья ставит своей целью рассмотреть особенности исполнения оркестрового сопровождения в инструментальных концертах и определить, какие знания и навыки должен получить будущий концертмейстера время обучения, чтобы отвечать требованиям профессиональной практики.

Приступая к изучению инструментального репертуара, педагог обычно знакомит обучающегося с пьесами, в которых фортепианная партия сочинялась специально для рояля, с учётом особенностей этого инструмента. Фортепианный аккомпанемент имеет, как правило, удобную для исполнения фактуру, регистровую красочность, характерно для фортепиано, соответствующую педализацию. При изучении такой фортепианной партии перед обучающимися ставят привычные задачи, как при работе над сольным репертуаром.

Очень важно научить ученика видеть и слышать в фортепианной партии партитуру. Для этого надо иметь представление о структуре симфонического оркестра, о характере звучания его основных групп. Посещение симфонических концертов, прослушивание записей инструментальных произведений, изучаемых в классе, знакомство с их партитурами обогатят творческое воображение обучающегося.

Особо стоит вопрос воспитания тембрового слуха. Вне профессиональной практики задачу имитации тембров решать приходится редко. Тембр часто остаётся незамеченным. Не поэтому, что учащийся не знает инструментов оркестра, а просто не замечает тембров. Только специальная направленность внимания при слушании музыки придавать значение её тембровой стороне и тем самым воспитывать способность тонко различать и представлять себе тембры. Поэтому первоочередной задачей педагога становится развитие у обучающегося тембрального слуха и навыков воспроизведения на рояле специфического звучания инструментов симфонического оркестра.

Важнейшая задача педагога – настойчиво, изо дня в день воспитывать глубокую сосредоточенность к слуховым впечатлениям, идти от слуха к движению, а не наоборот. По мысли художника И. Крамского «не технические задачи двигают технику, а преследование олицетворения представлений»<sup>1</sup>. Эти слова в полной мере относятся и к пианистам.

Применение специальных приёмов звукоизвлечения поможет воплотить на рояле не только характерные звучности различных групп оркестра, но иногда и конкретные штрихи.

Тембры медных духовых инструментов передаются по разному. Пронзительные возгласы труб можно исполнить на рояле броском руки от плеча на крепко поставленные пальцы, колким прикосновением. Каждый пианист, исходя из строения своих рук, ощущения клавиатуры, в зависимости от регистра и тембра воплощаемого на рояле инструмента, ищет для себя удобные приёмы. Важно, чтобы они помогали наиболее выразительно передать оркестровые звучности. Этому должна способствовать и педализация. Так, если в фортепианных пьесах и аккомпанементах мелодические и аккордовые построения могут звучать на одной педали, то в оркестровых переложениях наслоения последовательных мелодических или аккордовых образований недопустимы. Следует помнить, что соло инструментов обычно исполняется без педали. Зачастую беспедальная звучность ближе к оркестровой. Минимальная педализация нужна при исполнении концертов Гайдна, Моцарта, Боккерини, в которых ясность и прозрачность оркестрового сопровождения требует особенно точного исполнения длительности нот, пауз, штрихов. Лёгкая педаль нужна в аккомпанементе флейте, особенно в виртуозных эпизодах. Педализация в некоторых произведениях современной музыки или импрессионистов – особая. Одним из выразительных средств служит противопоставление педальной и беспредельной звучности. Наиболее распространённая ошибка – исполнение аккордов, разделённых паузами, с запаздывающей педалью. В подобных случаях прямая педаль создаёт не только ритмическую определённость, но и компактность звучания оркестрового характера. Иногда концертмейстеры предварительно нажимают педаль, перед аккордами достигая этим оркестровой масштабности. Фортепианная партия должна звучать настолько ярко и рельефно, чтобы было ясно, что в ней главное, что второстепенное.

---

<sup>1</sup> Баренбойм Л. Блюменфельд Ф. М. – В кн.: Вопросы музыкально – исполнительского искусства. М., 1958, с. 107.

Очень важно раскрыть обучающимся законы звуковой перспективы, научить устанавливать соотношение одних звуков с другими по степени значимости голосов, воспринимать звуковую многоплановость оркестра, добываясь яркого её воспроизведения средствами артикуляции и динамики.

Особое внимание в аккомпанементе следует уделить гармоническому фону и, в частности, фигурациям, при помощи которых можно изменять динамику звучности в соответствии с динамикой солиста. Подчёркивание метричности в фигурациях нарушает плавность солирующей мелодии.

Мелодическая линия басового голоса – предмет специальной заботы концертмейстера. Басовая партия служит фундаментом гармонии. Качественное ведение мелодии баса обеспечит связную игру всей фактуры аккомпанеента. Анализируя динамические линии, очень важно проследить, какие басы и аккордовые построения подготавливают кульминацию. Особенно значима роль баса как организатора ритма. Вялый, лишённый волевого начала бас никогда не создаст настоящей опоры в ансамбле.

Итак, образно представить оркестровую звучность, уметь найти на рояле приёмы звукоизвлечения, способствующие передаче тембров различных инструментов, знать условности исполнения оркестровых переложений и сделать фактуру клавира удобной для исполнения – тот комплекс задач, который стоит перед исполнением инструментальных концертов.

### **Список литературы:**

1. Проблемы профессионального обучения музыканта: Сб. ст. / [Ташк. Гос. Консерватория им. М. Ашрафи]. – Т.: Изд – во лит. и искусства, 1988. – 122 с.

*Е.И. Косенко*  
преподаватель по классу фортепиано  
МБУ ДО ДШИ г. Строитель

### **«Критерии оценки выступления учащегося на академическом концерте»**

Для качества учебной работы, для формирования целостной личности совершенно не безразлично во имя чего сосредоточены волевые эмоциональные усилия ребят. Поэтому очень важно подходить к выставлению оценок объективно, считая высокую требовательность с чуткостью, индивидуальным подходом. Никому еще не удавалось выработать бесспорные критерии оценок: приходится учитывать и качество работы ученика и его способности; и удачу или неудачу данного выступления, к тому же в игре учеников отражается опытность или неопытность педагогов и т.д.

Как прийти к истине, Как добиться того, чтобы оценка была объективным отражением исполнения ученика?

Об этом уже давно задумывались многие педагоги – музыканты, пытаюсь разрешить эту проблем у?!



О взглядах А. Рубинштейна – педагога на выставление оценок. Рубинштейн требовал от преподавателей большой осмотрительности в выставлении оценок, рассматривая экзаменационную оценку как одну из очень важных форм воспитания молодых музыкантов путем поощрения или порицания.

Ее выводили из себя педагоги, которые не умели или не хотели считаться с масштабом дарования, умением и темпом продвижения учащихся, которые не задумывались о будущем, спешили обрадовать учащихся преувеличенно высокими оценками. Рубинштейн проявлял нетерпимость к трем категориям экзаменаторов: «скучающим», «болтающим» и к придирающимся». Великого артиста возмущали те педагоги, которые слушали и оценивали игру ученика с одной лишь позиции: совпадает или не совпадает его исполнительское мастерство и толкование с представлением о данном произведении самого экзаменатора.

По рассказу Блюменфельда как-то раз после исполнения молодым пианистам I части Бетховенской сонаты один из педагогов бросил реплику: «Взял слишком быстрый темп», - затем последовал раздражительный ответ Рубинштейна «Не могу понять, откуда Вам известно, ведь он только начал играть I часть и не сыграл еще остальных частей»

Сам Рубинштейн всегда с большой благожелательностью выслушивал выступления учащихся, обращая внимание прежде всего на удачные моменты, не придавая значения небольшим погрешностям. Рубинштейн ввел правило, согласно которому каждый из членов (семьи) комиссии записывал на отдельных листах свое мнение об экзаменуемом и выставял свой балл.

Обсуждение сводилось к тому, что прочитывались письменные отзывы и баллы; баллы суммировались и выводилась средняя оценка. Отзывы самого Рубинштейна содержат лаконичную и обобщенную характеристику, а так же краткий прогноз профессиональных возможностей учащихся. Рассмотрим как относятся к оценке в одной из лучших школ нашей страны, в школе Сухомлинского. В школе Сухомлинского на оценку смотрят спокойнее, чем в большинстве школ. В.А. Сухомлинский говорил, что если оценку сделать единственным критерием и стимулом, школа перестанет быть светочем знаний, учение превратится в «каторгу», а учитель в злого надзирателя. Поэтому в школе оценку никогда не превращали в наказание, а сам Сухомлинский «двоек» вообще не ставил и никогда не ловил ученика на незнании.

Интересен взгляд Сухомлинского на неуспеваемость учащихся. Василий Александрович говорил, что 85 % неуспевающих плохо учатся по причине плохого здоровья. При этом сама «болезнь» рассматривается не с чистого листа, в смысле медицинских, а скорее с педагогико-медицинских позиций. Инертность, вялость ученика заставляет задуматься педагога. Сухомлинский говорит о педагогической дисциплине и педагогической медицине. Но все сказанное не означает оправдание лени. Нет большего порока, чем безделье. В школе - царство труда. Любимое выражение Сухомлинского: «Не позволяй душе лениться!».

В наше время в музыкальном мире большое распространение получила система Либермана по выставлению оценок. (Е.Я. Либерман – доцент

музыкально-педагогического института им. Гнесиных). По системе Либермана оценка выставляется по следующей схеме:

Способности	Сложность произведения	Художественное воплощение	Техника	рост

Каждый из компонентов оценивается десятибальной отметкой, затем находится среднее арифметическое и делится на два.

Рассмотрим подробнее систему Либермана, ее составные части.

Способность, талантливость включает определенные природные данные: слух, память, эмоциональность, артистизм и т.д. Общеизвестно и такое определение: талант – это труд + интеллект;

Отсутствие этих двух определений сводит на нет природные способности. «Индивидуальность» это не только природные задатки. Она представляет собой сложную и изменяющуюся категорию, которая складывается из всего, что было воспринято, усвоено, запечатлено, впитано и переработано.

Сложность программы тесно взаимосвязаны с понятием «способность». И, конечно, здесь необходим индивидуальный подход. Если способный ученик отлично справляется со сложным произведением и получает соответствующую оценку, то посредственный учащийся, справившийся с несложным произведением, может ли тоже получить такую же оценку? Государственные экзамены показали – нет.

Художественное воплощение - это раскрытие внутреннего содержания произведения, эмоциональная настроенность, а также форма, в которой это содержание и настроенность заключены. Умение раскрывать звуковой образ, который скрыт в произведении. Образ же выявляется во взаимодействии ритмо-динамических оттенков. Художественно верное решение и воплощение зависит от понимания стиля композитора. «За долгую музыкально-педагогическую практику приходилось встречаться с разнообразными взглядами относительно трактовки того или иного стиля, автора, произведения», - писал Николаев! Особого внимания требуют произведения классиков: (умение следить за педалью, за звучностью инструмента; не допускать гула; стараться дифференцировать звук, добиться красочности звучания. Не допускать слишком быстрых темпов).

Техника включает не только беглость пальцев, но и технику штриха, культуру звука, гибкость и т.д. работа над техникой должна рассматриваться не только в узком смысле этого слова (т.е. развитие беглости пальцев, ловкости движения рук и т.д.), но и как накопление исполнительского опыта, развитие определенных элементов исполнительского мастерства.

Рост. Педагог должен замечать в игре ученика процессы, изменения.

Игра ученика изменяется даже в процессе урока, еще в большей мере от урока к уроку, не говоря уже о более длительном периоде.

Вопреки этому, многие педагоги тяготеют к привычным ученикам и оценкам, не видя порой, как быстро растет, изменяется ученик. Высшее

проявление наблюдательности: умение улавливать «ростки нового в ученике, усматривая даже в неудаче зародыши будущих достижений».

В нашей школе, я думаю, все преподаватели (в частности нашего отдела) могут судить о «росте» учащихся, т.к. педагоги постоянно присутствуют на академических концертах и экзаменах и конечно, со стороны, рост, продвижение учащихся более заметен, или наоборот, отсутствие его. Система Либермана приобрела широкую известность во многих учебных заведениях страны, и это не удивительно, т.к. в ней учтены все основные требования к исполнителю. Может показаться, что слишком много приходится оперировать цифрами, считать, ведь можно без этих сложных подсчетов определить оценку. Но, все-таки, более точно, объективно будет выставлена оценка по схеме.

Выходит ученик.

- С чего начинается обсуждение?

- С культуры поведения на сцене, как он выйдет, сядет, держит себя во время игры.

(Помнит ли о паузах между произведениями, умеет ли «перестраиваться» перед следующим произведением ...)

Иногда бывает, что учащиеся все произведения своей программы играют одно за другим подряд без всякого осмысления, без остановок, и впечатление от такой серости – неважное.

Как учащийся передает, понимает стиль, образ произведения, увлечен ли он этой музыкой или воспроизводит заученные формулы.

Внешний вид – опрятность, собранность ученика – залог благополучного хорошего выступления.

...Однажды один из учеников Блюменфельда, недостаточно его знавший, явился к нему домой на урок в воротничке, но без галстука. Учащийся должен был исполнить *sub* – минорную сонату Шопена. Феликс Михайлович усадил его за рояль, но чего-то выжидал, не приступал к занятиям. Наконец не выдержал, решительно встал, принес свой галстук и, ни слова не говоря, стал его повязывать совершенно расстроившемуся юноше.

- «Нельзя же играть сонату Шопена в таком виде, без галстука», - смущаясь сам, пояснил он свои действия.

А у нас в школе учащиеся не всегда стараются, чтобы их внешний вид соответствовал исполняемому произведению.

Следующий вопрос:

«Что предпочтительней в исполнении поэтичность и вдохновенность или «точность»?

Один критик справедливо заметил: «жаль еще ни в одном конкурсном проспекте не было сказано – жюри отдает предпочтение поэтичному и вдохновенному исполнению перед «точным» и «правильным». Нередко добропорядочный ученик находит больше сторонников, чем смелый молодой музыкант, обладающий своей индивидуальностью. Конкурс призван дать наиболее объективную оценку исполнителя. А «поэтическое» и «вдохновенное» - менее объективные категории в исполнительском искусстве, чем «точное».

Профессиональное мастерство всегда бесспорно. Профессионализм в искусстве – средство, благодаря которому человек раскрывает свой духовный мир. Слышны уровень культуры, вкус, эмоциональность, интеллект, характер; слышны своеобразие мышления или наоборот, тривиальность, примитивность. Мы тоже должны при обсуждении прежде всего отмечать грамотность, профессионализм в исполнении, хотя, конечно надо поощрять в учащих увлеченность и вдохновенность.

Баренбоим в статье «Размышления о прошедшем конкурсе писал о младшем поколении пианистов: «Среди много одаренных артистов, отлично владеющих инструментом, но за редким исключением игра одного очень напоминает игру другого». Причин этому немало.

В последние годы в нашей музыкальной педагогике распространилась неправильная тенденция: учащимся прививают представление, будто существует «единственно правильная трактовка того или иного музыкального произведения». Такой путь «упрощает» педагогический процесс и уводит молодежь от искусства, от творческой мысли и творческих поисков.

Мы в своей педагогической деятельности должны избегать шаблонов в работе, не «гасить» индивидуальность ребят, а наоборот чутко к ним прислушиваться. Выступления учеников дают пищу для раздумий, самопроверки, для анализа пути развития каждого ученика.

Большую помощь может оказать педагогу обсуждение выступлений учащихся, товарищеская критика. По-разному проходят такие обсуждения в педагогических коллективах. Бывают серьезные, обстоятельные обсуждения, споры проходящие в дружеской обстановке. Бывают и торопливые, поверхностные обсуждения. Бывает, что обсуждения приводят к обидам и конфликтам.

Фейшн в своей книге «Индивидуальность ученика и искусство педагога» приводит два примера расхождения мнений педагога и его коллег.

«Педагог доволен игрой своего ученика, коллеги же говорят: ученик играл вяло, бледно, скучно». Видимо, педагог был удовлетворен тем, что ученик тщательно выполнил его – педагога указания. Другой пример: «Педагог недоволен, рассержен. Слушатели же утверждают, что ученик играл живо, ярко, он заставил себя слушать. Видимо самому педагогу помешало услышать эти качества исполнения, нарушение учеником, каких-то указаний, неудачи в частностях». Бывают различного рода расхождения в подходе к произведению (в трактовке), в педагогических взглядах.

Фейшн говорил: хочется посоветовать педагогам считаться с впечатлениями коллег, доверять критике хороших музыкантов». Любая, даже самая сильная критика может помочь. Надо и ребят настраивать таким образом, что их исполнение в любом случае не может быть идеальным и всегда полезно услышать от старшего товарища или педагога ценные указания, замечания.

Гофман вспоминает: «Учащийся должен подвергаться неумолимой критике мастера. Даже будучи язвительной, как у Г. Бюллова, она может оказаться весьма благотворительной. Помню как однажды в доме у Машковского я играл перед Бюлловым. Молчаливый, резкий до цинизма, он

буквально уничтожил меня своей критикой. Но я был хоть и молод, но не настолько самоуверен, чтобы не понять его, его правоты.

Я пожал ему руку и поблагодарил за указания и критику. Бюллов рассмеялся и сказал: «За что Вы меня благодарите? Это похоже на цыпленка, благодарящего того, кто его съел, за то, что тот это сделал!»

Можно ли определить какие-нибудь «нормы» исполнения для учащихся разных ступеней. Иногда ссылаются на слова Нейгауза: «Бетховен – цезмный, Бетховен III курса, Бетховен аспирантский...»

Фейшн пишет, что понимает эти слова Нейгауза в том смысле, что нет и не может быть каких-либо «норм» исполнения для учащихся разных ступеней.

И в работе с каждым давно работающим учеником, нужно стремиться к возможному совершенству исполнения, уровень которого всегда будет индивидуально – различным. Об этом и говорит Нейгауз в другом месте: «тот, кто стремится к недостижаемому, добивается возможного».

Что думают наши педагоги о выставлении оценок.

1. Гринева Е.В. считает, что «при выставлении оценок главное внимание необходимо обращать на стабильность, а также характер исполняемого произведения».

2. Коренькова А.Н. считает самым главным «качество исполнения и свое отношение исполнителя к исполняемому произведению».

3. Иванова С.П. полагает, что самое главное – уровень развития учащихся; насколько осмысленно передан образ произведения; единый темп, свобода при исполнении, беглость; умение слушать себя.

4. Мнение Размоскиной К.Г. о выставлении оценки следующее: «Важно, чтобы ребенок понимал, что он играет осознанно, что свои мысли он выражает особым языком – музыкальным. Необходимо, чтобы исполнение на академическом концерте было выразительным, эмоционально-образным».

5. Слюнина С.В. считает, что при выставлении оценки главное, «данные и возможности ученика, а также какой год обучается ученик, сложность программы и целостность формы произведения».

Мое личное мнение: при выставлении оценок главное внимание обращать на «профессиональные навыки, отмечать уровень и рост учащихся, учитывать собственное отношение к учащимся и отношение учащихся к исполнению произведения, а не просто «натаскивание»; не подходить догматически к оценке, интерпретации произведения. К хорошим ученикам предъявить более высокие требования».

В принципе, оно так и получается, ведь хорошие ученики играют более сложные произведения и они требуют более высокого исполнительского мастерства.

Я думаю, все со мной согласятся, что в младших классах (особенно в I) необходимо учитывать старательность, аккуратность в работе. Но целесообразно ли ставить при этом самые высокие баллы?

Надо всегда видеть перспективу учащихся своего класса, удалось выявить отношение етей к выставлению оценок.

Что же мы читаем в этих анкетах?

1. Оценка нужна для похвалы родителей, окружающих, она должна для себя, в первую очередь, чтобы стремиться к высоким результатам» (Гусев Антон VII класс)

2. Хорошая оценка, на которую ты надеешься, воодушевляет, придает новые силы, повышает настроение, плохая - наоборот, угнетает тебя. Если говорят, что можешь лучше, а результатов этого так и нет, теряешь всякий интерес к занятиям...» (Зяблова Ирина VI класс).

3. Я на академических концертах всегда отношусь к своей игре очень критично, чем в классе. Из каждой погрешности в игре делаю непоправимую ошибку, после чего ужасно переживаю...» (Кулишова Софья V класс, предпроф.).

4. Оценка по специальности выступает не только как показатель знаний, но она дает возможность поверить в свои силы. После получения высокой оценки откуда-то появляется рвение к систематическим занятиям, стремление к чему-то новому, сложному, интересному...» (Найденов Андрей VII класс).

Высказывания учащихся в анкетах показывает, что они требовательны к себе и по-моему самокритичны.

И в заключении хочется сделать вывод о том, что настало время повысить требовательность при выставлении оценок с тем, чтобы поднять профессиональный уровень учащихся в нашей музыкальной школе г. Строитель. И в дальнейшем требовательность при выставлении оценок не помешает, а наоборот поможет поднять еще более высокий профессиональный уровень в нашей детской школе искусств.

*О.Е. Котельникова*  
преподаватель по классу фортепиано  
МБОУ ДО ДШИ г. Строитель

**«Адаптация первоклассников к обучению в музыкальной школе»**  
Непосредственное внедрение первых экзаменов по специальности (фортепиано) путём преобразования их в музыкальную сказку.

Главная особенность детей-первоклассников – первичное осознание позиции школьника, прежде всего через новые обязанности, которые ребенок учится выполнять. Ребенок убежден в том, что у него все должно получаться хорошо, поэтому сильно переживает свои неудачи, не всегда понимает их причины.

Ведущая роль в этом процессе отводится общеобразовательным учреждениям, высшим учебным заведениям, учреждениям начального и среднего профессионального образования, однако, очевидно, что концептуальные положения, закладываемые в образовательной политике, отражаются и в работе системы дополнительного образования детей, которое по праву рассматривается как важнейшая составляющая образовательного пространства, организация которого на основе тщательно продуманных и выверенных требований может позволить преодолеть кризис детства,

обеспечив поддержку и развитие талантливых и одаренных детей, формирование здорового образа жизни, профилактику безнадзорности, сокращение социальных деприваций, девиаций и деформаций в детской среде. Обладая открытостью, мобильностью, гибкостью, способностью быстро и точно реагировать на «вызовы времени» в интересах ребенка, его семьи, общества, государства, дополнительное образование детей социально востребовано и является объектом постоянного внимания и поддержки со стороны общества и государства «как один из определяющих факторов развития склонностей, способностей и интересов, социального и профессионального самоопределения детей и молодежи».

Осложняется эта задача тем, что большая часть детей задействована ещё и в сфере дополнительного образования, в так называемых кружках, секциях, музыкальных школах. В современном обществе большинство предпочтений со стороны родителей отдаётся школам с повышенным уровнем сложности образовательного процесса, то есть лицеям, гимназиям, школам для одарённых детей, интеллектуальным школам. Наибольшее же предпочтение в дополнительном образовании отдаётся музыкальным школам.

Учебная деятельность эффективнее осуществляется в условиях игры, наличия элементов соревновательности. Первоклассник хорошо запоминает, когда не только слышит информацию, но и видит ее наглядное отображение, имеет возможность потрогать носитель информации.

Внимание и память в основном не произвольны, то есть для концентрации ребенку требуется внешняя помощь (интересные картинки, звуковые сигналы, игровые ситуации). Внимание во многом определяется темпераментом. В силу этого отвлекаемость во время выполнения заданий довольно высокая, а контролировать свои действия (например, проверить наличие ошибок в разборе нотного текста) малыш умеет плохо.

Поступление ребенка в музыкальную школу – это принципиально новый этап его жизни. Наиболее трудным для него является период адаптации к школе. Родителям надо быть готовыми к тому, что период адаптации может затянуться на несколько месяцев. Ребенку нужна помощь и, в первую очередь, он нуждается в поддержке самых близких ему людей – родителей.

Главная забота родителей в период адаптации первоклассника к школе – поддержание и развитие стремления учиться, узнавать новое. Ваше участие и интерес положительно скажутся на развитии познавательных способностей ребёнка. И эти способности вы также сможете ненавязчиво направлять и укреплять в дальнейшем.

Не сравнивайте ребёнка с одноклассниками в музыкальной школе. Уважайте индивидуальность своего ребёнка, любите и принимайте его таким, какой он есть. Сравните его собственные успехи.

С пониманием относитесь к тому, что у вашего малыша что-то не получается, даже если это кажется вам элементарным. Ваш ребенок не сможет сразу научиться играть как профессиональный музыкант. Запаситесь терпением. Помните, что высказывания типа: «Ну, сколько раз тебе повторять? Когда же ты, наконец, научишься?» и т.п. – кроме раздражения с обеих сторон, ничего не вызовут. Лучше поддерживайте, подбадривайте ребенка.

Показываете, что вы верите в его силы, что у него все получится, и он всего добьется.

Музыкальная школа является дополнительным образованием. Но это не кружок, а именно школа. С первых дней необходимо настроить ребенка на серьезное отношение к посещению школы. Как известно, лучший прием воспитания это собственный пример, поэтому от Вашего отношения к музыкальной школе, будет зависеть отношение к ней вашего ребенка. Если вы будете интересоваться классической, живой музыкой, то и ваш ребенок будет увлечен ей. Слушайте такую музыку дома, смотрите и посещайте концерты классической музыки.

Самая главная цель родителей в этот период – дать ребенку опыт самостоятельной работы, с первых же дней внушая, что только он сам ответственен за то, что происходит с ним в школе. Это очень важно на этой, самой главной ступеньке во взрослую жизнь. И ребенок в силу своих возрастных особенностей уже вполне способен принять и понять эту ответственность.

Не следует все время делать уроки вместе с ребенком. Иначе потом, когда вы придете с работы, окажется что он не занимался, т.к. взрослых не было дома.

Не стоит регулярно проверять домашнее задание, если ребенок сам об этом не попросит. Если вы сами окончили музыкальную школу, то ваша помощь может понадобиться ребенку, но это не должно быть систематически, потому что ребенок переложит ответственность за свои ошибки на ваши плечи.

Не стоит интересоваться только отметками в музыкальной школе, лучше спросить, что сегодня было интересного в школе, что нового он узнал, что ему больше всего нравится в школе.

Первое время необходимо, все таки, ненавязчиво контролировать выполнение домашних заданий по музыке, пока ребенок не привыкнет к новому режиму дня. А режим дня должен быть у школьника обязательно. И даже если ваш ребенок уже не первоклассник в общеобразовательной школе и у него уже выработался свой режим, то с поступлением в музыкальную школу необходимо внести соответствующие изменения в его режим.

Ни в коем случае нельзя превращать занятия музыкой в наказание.

Такие условия выработают негативные отношения к музыке у ребенка.

Музыкой необходимо заниматься каждый день. В первом классе для этого достаточно 20-30 минут. На выходных можно устраивать семейные концерты, на которых дети смогут продемонстрировать вам выученные песенки или пусть даже упражнения.

После домашних заданий ребенок может отправиться на дополнительные занятия - в нашем случае, в музыкальную школу. Дорогу на занятия можно совместить с прогулкой.

И в заключении сообщу о том, почему же нужно заниматься музыкой?

Играть - это следовать традиции. Музыке учили всех аристократов, русских и европейских. Музыцировать — это лоск, блеск и шик, апофеоз светских манер.

Музыкальные занятия воспитывают волю и дисциплину: заниматься на инструменте надо постоянно, регулярно и без перерывов. Зимой и летом, в



будни и в праздники. Почти с тем же упорством, с каким чемпионы тренируются в спортзале и на катке.

Занимаясь музыкой, ребенок развивает математические способности. Он пространственно мыслит, попадая на нужные клавиши, манипулирует абстрактными звуковыми фигурами, запоминая нотный текст, и знает, что в музыкальной пьесе как в математическом доказательстве: ни убавить, ни прибавить! Музыка и язык - близнецы-братья. Они родились следом друг за другом: сначала — музыка; потом - словесная речь, и в нашем мозге они продолжают жить рядом. Фразы и предложения, запятые и точки, вопросы и восклицания есть и в музыке и в речи. Играющие и поющие лучше говорят и пишут, легче запоминают иностранные слова, быстрее усваивают грамматику.

Музыка структурна и иерархична: крупные сочинения распадаются на менее крупные части, которые в свою очередь делятся на небольшие темы и фрагменты, состоящие из мелких фраз и мотивов, это развивает структурное мышление у учащихся.

Музыкальные занятия развивают навыки общения или как их сегодня называют коммуникативные навыки.

Музыканты мягкосердечны и одновременно мужественны. Как утверждают психологи, музыканты-мужчины чувствительны как дамы, а музыканты-женщины стойки и тверды духом как мужчины. Музыка смягчает нравы, но чтобы в ней преуспеть, надо быть мужественным.

Занятия музыкой приучают «включаться по команде». Музыканты меньше боятся страшного слова *deadline* - срок сдачи работы. В музыкальной школе нельзя перенести на завтра или на неделю вперед зачет по гаммам и классный концерт. Положение артиста на сцене приучает к максимальной готовности «по заказу» и ребенок с таким опытом не завалит серьезный экзамен, интервью при приеме на работу и ответственный доклад. Музыкальные занятия в детстве — это максимальная выдержка и артистизм на всю жизнь.

Музыкальные занятия воспитывают маленьких «цезарей», умеющих делать много дел сразу. Музыка помогает ориентироваться в нескольких одновременных процессах: так читающий с листа пианист сразу делает несколько дел - помнит о прошлом, смотрит в будущее и контролирует настоящее. Музыка течет в своем темпе, и читающий с листа не может прерваться, отдохнуть и перевести дух. Музыка приучает мыслить и жить в нескольких направлениях. Ребенку-музыканту будет легче, чем Вам бежать по нескольким жизненным дорожкам и везде приходиться первым.

Музыка приучает ребенка к ежедневному труду, воспитывает в нем терпение, силу воли и усидчивость, совершенствует эмоции, дает особое видение окружающего мира. Музыка даёт и образное мышление, и пространственное представление, и привычку к ежедневному кропотливому труду. Музыка учит ребенка не только видеть, но и воспроизводить увиденное, не только слышать, но и представлять то, что слышишь. Следовательно, она развивает все виды восприятия: зрительное, слуховое, чувственное – и все виды памяти: зрительную, слуховую, моторную, образную, ассоциативную.

Музыка облагораживает эмоционально; обогащает умственно; музыка способствует росту основных человеческих способностей – способности к логическому мышлению и способности к овладению языком и речью.

Существует огромное число выдающихся и просто успешных людей, которые не стали музыкантами, но любят музыку и музицируют.

Очень рекомендуется родителям вместе с детьми посещать концерты в музыкальной школе. Это сблизит, и позволит в подростковом возрасте более легко достигнуть взаимопонимания с ребенком.

Экзамены проходят в игровой форме, ведь самое главное на первоначальном этапе показать ребенку, что сдавать экзамены совсем не страшно и мотивировать его к дальнейшим успехам в овладении музыкальным искусством.

В связи с тем, что многие дети сейчас с неустойчивой психикой, чувствуется острая необходимость делать экзамены для первоклассников в игровой форме, а точнее в виде академических концертов – сказок. Таким образом, дети потихоньку начинают преодолевать страх перед сценой, публикой, большим количеством людей. Дети достаточно легко и безболезненно входят в достаточно жёсткий ритм сдачи академических концертов и технических зачётов, чувствуют поддержку родителей, гостей. Создаётся атмосфера не «взрослого» академического концерта – обязательного экзамена, а атмосфера праздника. На празднике дети надевают праздничные наряды, зовут послушать своё исполнение родственников, друзей, одноклассников. Участвуя в концерте – сказке дети примеряют на себя роли, кого - либо из персонажей сказки совсем забывая, что этот концерт оценивается преподавателями и первыми оценками, что безоговорочно влияет положительно. Не стоит забывать о том, что важна и обстановка концерта – сказки, вместо официальной обстановки, мы видим воздушные шары, картинки нарисованные детьми, праздничное оформление. Всё это в совокупности положительно влияет на психику детей и плавно вводит ребёнка на нелёгкий путь к познанию музыки. Не стоит забывать, что в век технического прогресса дети помимо общеобразовательной школы посещают много других школ и секций. И иной раз удивляешься как ребёнок 7 – 8 лет может всё успевать и успевать хорошо. Родителей можно понять, они хотят разностороннего развития своих детей, но не стоит забывать, что детям тяжело совмещать столько дел. Обязательно, что то, но будет страдать, будь, то музыкальная школа или танцы. Пробел, в каком - то из этих увлечений, причём чаще всего желание исходит в большинстве случаев родителей, неизбежен. И конечно хотелось бы, чтобы после обязательной общеобразовательной школы, ребёнок приходил в музыкальную школу отвести душу, а не за новым стрессом. Хотелось бы хоть немного облегчить «трудовые» будни детей. Поэтому думаю очень актуально всё выше сказанное, что концерты особенно в первый год обучения необходимо проводить в игровой форме, в форме сказки. Такой метод практикуется у меня в классе, детям действительно очень нравится и от бывшего страха не остаётся и следа.

### **Список литературы:**

1. Кирнарская Д.К. "Музыкальные способности", "10 причин отдать ребенка в музыкальную школу» (статья).

## **«Работа в классе концертмейстера»**

Работа концертмейстера занимает значительное место в повседневной профессиональной деятельности пианиста. Концертмейстер – это универсальный пианист, который должен владеть обширным объемом знаний в области музыки, бегло читать с листа, транспонировать, подбирать по слуху, редактировать музыкальные тексты, делать переложения. Все эти качества концертмейстер приобретает с течением времени в результате обширной концертмейстерской практики. Личный концертмейстерский опыт автора этих строк составляет 39 лет. За 23 года работы в городе Лангепасе мне довелось аккомпанировать большому количеству детей, обучающихся в музыкальной школе на различных инструментах, а также вокальным и хоровым коллективам города. За это время занималась концертмейстерской деятельностью на отделениях струнно-смычковых, эстрадно – духовых, народных инструментов, аккомпанировала вокальному ансамблю преподавателей, руководила камерными ансамблями, являлась концертмейстером народного камерного хора, сотрудничала с городским детским хором. Все положения, изложенные в разработке, возникли в результате большого опыта общения с коллегами, персонального опыта концертмейстера – практика.

### **Задачи концертмейстера в инструментальных классах ДМШ, ДШИ.**

Одной из добрых традиций нашей музыкальной школы можно считать то обстоятельство, что большая часть занятий в классе по специальности проходит с участием концертмейстера. Какова же его роль в музыкальном воспитании детей, какими специфическими приемами должен владеть концертмейстер? **Концертмейстер** дословно (нем.) – мастер концерта. Деятельность концертмейстера начинается уже с самых первых уроков. Вся работа над музыкальным произведением от фрагментарного прочтения до целостного охвата композиции проходит при его непосредственном участии. Конечно, учащийся, прежде всего, разбирает и выучивает нотный текст. Но он твердо знает, что на уроке он будет выступать как настоящий артист в сопровождении опытного пианиста. Между учеником и концертмейстером возникает творческая связь, сотрудничество, которое будет направлено на раскрытие художественного образа каждого музыкального произведения. По словам Е.М. Шендеровича «...в деятельности концертмейстера объединяются педагогические, психологические, творческие функции»\*. Концертмейстер помогает ученику обогащать музыкальные представления, лучше понять, усвоить и передать содержание произведения, укрепляет интонацию, развивает ритмическую дисциплину ученика и согласованность исполнения партий. Разнообразие репертуара обязывает концертмейстера владеть различными приемами игры, богатством нюансировки, развитым чувством ритма, стиля. Он должен знать специфические особенности солирующего инструмента-законы звукоизвлечения, дыхания, техники. Игра концертмейстера с взрослым

музыкантом отличается от игры с начинающим. Именно в этом возрасте учащемуся предлагается совместно с концертмейстером освоить азы метро – ритма, ансамблевого слушания, синхронности исполнения, темпового соответствия. Необходимо выработать умение приспособиться к личности и исполнительской манере ребенка: неритмично играющего – держать, робкого – воодушевлять, эмоционального – сопровождать. Важно также и умение быстро ориентироваться в тексте, видеть весь текст, помогать в случае допущенной ошибки, уметь поддержать ученика в концертном выступлении, предугадывать его намерения.

В работе концертмейстера крайне важно чувство меры, слуховой контроль и дирижерское начало, умение переживать и сопереживать. Существует несколько этапов подготовки учащегося к выступлению. Огромный период проходит в классе. Это как бы «приручение», «укрощение» произведения: разбор, многократные повторения фрагментов, работа над метроритмом, ансамблем, сыгрывание, работа над формой произведения. Преподаватель по специальности совместно с концертмейстером подсказывают ученику верные образы, настроения музыки. Еще одним этапом является выучивание произведения. Здесь необходимы детализация, игра с преувеличением, установление логических связей. Концертмейстер шаг за шагом продельвает с учащимся эту трудную, но, безусловно, интересную работу. Если все сделано правильно, то исполнение на эстраде станет приятной миссией, как для ученика, так и для концертмейстера. Особую роль в подготовке к концертным выступлениям играют репетиции в зале. Мастерство концертмейстера заключается в нахождении нужного звукового баланса, соответствующего акустике помещения. Концертмейстер также помогает воспитаннику приобретать артистические навыки общения с публикой. На эстраде волнуются все, но каждый по – своему. Здесь необходимо учитывать различные типы темперамента юных артистов и быть готовым к любым сюрпризам. Поэтому концертмейстер должен наблюдать за повторяющимися и устойчивыми проявлениями психики ребенка на сцене.

### **Роль концертмейстера в классе струнно-смычковых инструментов.**

Работая в течение последних лет в классах струнно-смычковых инструментов, автор работы приобрела значительный концертмейстерский опыт, который сводится к следующему. Наиболее сложным можно считать воплощение на фортепиано специфики звучности струнно-смычковых инструментов. Нужно пытаться, по возможности, смягчить атаку звука, прикосновение к клавиатуре должно осуществляться без жесткой фиксации кисти и пальцев, а скорее способом «поглаживания» клавиш, добиваться мягкости при исполнении гармонических и мелодических оборотов. Надо заметить, что не всегда найденный прием становится универсальным. Здесь необходимо учитывать характер произведения, историческую эпоху, в которую оно было создано, природный тембр рояля или фортепиано, степень изношенности инструмента и другие факторы. Например, в произведениях старинных мастеров уместно осторожно пользоваться педалью, ее применение должно быть строго ограничено. В пьесах романтического периода наоборот, педаль будет фактурно-необходимой, обогащающей звучание

солирующего инструмента. Репертуар юных скрипачей и виолончелистов состоит не только из пьес, этюдов, но и концертов. Именно при исполнении произведений крупной формы нужно стремиться «оркестровать рояль», то есть пианист – концертмейстер будет выступать в роли оркестра. Знание тембров инструментов симфонического оркестра и умение передать их многокрасочную палитру на рояле – задача не из легких. От воображения концертмейстера зависит, сможет ли он ясно представить легкое стаккато флейты, мягкое обволакивающее звучание валторн, гнусавость английского рожка, яркость и праздничность труб, ворчание контрабасов, раскаты литавр. Если концертмейстер сможет передать звуки оркестра, то исполнение заиграет яркими красками, если нет – то произведение получится плоским, одномерным. Характер оркестровых вступлений (интродукций), проигрышей, заключений тоже целиком и полностью зависит от концертмейстера. Мастерство концертмейстера проявляется в точном определении темпа, в котором будет исполнять произведение ученик, характера и общего тонуса. Здесь особое значение, по мнению автора, имеет партия левой руки, которая придает звучности глубину и объемность. Особенно это касается подходов к кульминациям, кульминационных tutti. В зависимости от подготовленности учащегося к каждому уроку, его способностей задачи концертмейстера могут быть различными.

Несколько слов о штрихах. Самуил Евгеньевич Фейнберг писал: «...Штрихи смычковых инструментов можно назвать «видимым дыханием» музыки. Не отрывая глаз от правой руки скрипача, можно следить за движением самой музыки, за напряжением, спадом и сменой звучащих образов»\*. То есть под штрихами скрипачи понимают не только ведение смычка вверх или вниз, но и широкий круг самых разнообразных приемов звукоизвлечения. Скрипичное легато артикуляционно однозначно и реализуется всегда одним игровым приемом, в то время как нон легато представлено большим количеством артикуляционных градаций и, соответственно, штриховых вариантов. Особое искусство концертмейстера состоит в выборе штриха, соответствующего или приближенного к штриху исполнителя.

### **О работе концертмейстера в классе духовых инструментов.**

В основе обучения молодых исполнителей – духовиков лежит воспитание музыканта в глубоком и всестороннем понимании этого слова. В нашей школе накоплен огромный опыт в этом направлении. Обучающиеся и преподаватели эстрадно – духового отделения принимают активное участие в многочисленных концертных мероприятиях. Наверное, по этой причине концертмейстер постоянно находится в состоянии концертной готовности. Пианист в ансамбле духовых инструментов – равноправный участник всего музыкального действия. За время работы с духовыми ансамблями, у меня сложились определенные принципы работы, выработался особый стиль аккомпанирования. К слову сказать, и репертуар, изучаемый учащимися эстрадно – духового отделения, отличается по содержанию. Основной объем занимают произведения эстрадного и джазового направления. А эта музыка сложнейших ритмических сочетаний. Именно в классе духовых инструментов необходимы такие навыки

творческого музицирования как транспонирование и подбор по слуху. Концертмейстер также должен владеть отличной фортепианной техникой, набором специфических фортепианных приемов, так как фортепианные соло в композициях достаточно виртуозны. Основное качество, которое выработано со временем – это умение «держать» темп и метроритм. Жить живым ритмом произведения исключительно важно, так как ритм в эстрадно – джазовой музыке является мощным средством музыкальной выразительности. Из технических приемов звукоизвлечения предпочтительна пальцевая атака, максимальная весовая игра от плеча. Часто тембральная окраска в своем воплощении на рояле зависит от регистра. При работе в классе духовых инструментов нужно учитывать и моменты взятия дыхания, и жесты дирижера, то есть постоянно воспитывать коллективное музыкальное мышление. От концертмейстера требуется свободное ориентирование в ансамбле, оркестре, быстрое схватывание и запоминание всего произведения в целом и в деталях. Цифры, способы записи сокращений, повторений, вступления инструментов, отсчет пауз – все это необходимый набор знаний и умений для успешной деятельности концертмейстера. И, в конечном счете, нужно всегда понимать функции своей партии в ансамбле, уметь играть ярко, но не противоречить другим исполнителям, быть и ведомым и ведущим, держать баланс звучания и по вертикали и по горизонтали.

### **Об особенностях работы концертмейстера с вокальными и хоровыми коллективами.**

Работу концертмейстера с вокальным или хоровым коллективом отличают ряд специфических черт. В распоряжении ансамбля мелодия и поэтический текст, в ведении концертмейстера – гармонический план. В поле зрения пианиста находится нотная строка с записью вокальной мелодии и поэтического текста и фортепианная партия. При работе с вокалистами важно умение координировать мелодию со всей остальной фактурой. Поэтому в идеале перед началом работы с коллективом необходимо детально проработать музыкальный текст, справиться с техническими трудностями, научиться играть без зрительного контакта с клавиатурой, то есть добиться автоматизма. Однако нередко случается, когда приходится играть с листа неизвестные произведения и транспонировать их. Очень важно донести до слушателя смысл поэтического текста произведения. «По – видимому, ни один инструментальный аккомпанемент не играет столь важной драматургической роли, как аккомпанемент вокальных произведений...» - пишет Е.М.Шендерович в книге «В концертмейстерском классе»\*, которая до сих пор является лучшей книгой каждого концертмейстера. Аккомпанемент в вокальных произведениях очень выразителен, это равноправная партия, которая усиливает глубину содержания, так называемый поэтический образ. Участвуя в концертах вокального ансамбля, я обратила внимание на то обстоятельство, что аккомпанементы к песнопениям, романсам, песням чрезвычайно трудны для исполнения. В вокальном ансамбле, как правило, отсутствует дирижер, роль которого частично выпадает играть аккомпаниатору. Здесь уместно упомянуть об образном соответствии фортепианных вступлений и заключений духу исполняемых произведений, о выборе темпа и его отклонениях в процессе

развертывания произведения, о цезурах, соответствующих технике дыхания вокалистов. Особое значение для совместных репетиций имеет психологический климат. В создании настроения для творческого общения концертмейстер принимает активное участие. Увлеченность своей профессией, любовь к музыке, доброжелательная манера разговора, совместное обсуждение с коллективом ошибок, недочетов, а также умение наладить контакт с партнерами помогают достигать эффективных результатов. Чувствовать певца как себя, обладать способностью к перевоплощению – одна из задач концертмейстера вокалистов.

В многогранной и разнообразной деятельности концертмейстера работа с хоровым коллективом представляется, пожалуй, особенно сложной. Концертмейстер играет под управлением дирижера, подражает звучанию хора, слышит многоголосие и читает партитуры. За многолетнюю практику в камерном народном хоре мною приобретались следующие качества:

- умение играть «под руку» дирижера, то есть способность понимать жесты и намерения;
- работа над качеством звука;
- развитость интуиции, угадывание начала и конца звука;
- в редких случаях брать инициативу в свои руки («держать хор»).

Способность понимать дирижерские жесты и намерения приобретается с изучением основных приемов дирижирования, с двух-, трех-, четырехдольными сетками, с понятиями «ауфтакта», «точки», «снятия звука», а также концертмейстер должен знать, какими жестами изображаются штрихи и оттенки. Следующая проблема, с которой сталкивается концертмейстер хора – это проблема звука. Она должна иметь вокальную природу. Деятельность концертмейстера в хоровом коллективе включает в себя не только само исполнение аккомпанемента, но и разучивание с певцом или хором партий, сольных номеров, участие в подборе репертуара, запись фонограмм для выездных выступлений. Остановлюсь подробнее на последних. Часто концертмейстеру приходится сталкиваться с отсутствием фортепиано в учреждениях, производственных цехах и т.д. Владение игрой на клавишном синтезаторе спасает ситуацию. При игре на синтезаторе концертмейстер становится еще и аранжировщиком, экспериментирует с тембрами, стилями. В отдельных случаях даже приходится менять технику звукоизвлечения, упрощать фактуру, так как диапазон инструментов составляет меньшее число октав. В современных условиях концертмейстер должен уметь записать фонограммы аккомпанементов. Это касается выступлений на открытом воздухе или при больших аудиториях. Запись фонограммы – процесс сложный. В этом процессе, помимо хора, ансамбля или вокалистов участвует еще и звукорежиссер. Используя достижения технического прогресса, у концертмейстера появляются большие возможности для экспериментирования со средствами музыкальной выразительности.

Как известно, концертмейстер должен слышать произведение объемно – и по вертикали, и по горизонтали. Вот почему так часто выступает принцип самоограничения, когда приходится отступить на второй план ради выявления

главного, основного, во имя целого. А для этого требуется опыт, мастерство, знание стиля композитора, ясное понимание формы исполняемого произведения. Тщательное прочтение нотного и словесного текстов, безукоризненное следование динамическим оттенкам и темпам, внимание к точному выполнению ритма, логической акцентировке, интонационной чистоте – таковы основные задачи концертмейстера. Выполнение их дает возможность совместно с солистами участвовать в воплощении творческого замысла композитора, передать слушателям образ произведения правдиво, одухотворенно, выразительно и ярко. Концертмейстеру приходится приспосабливаться к творческой манере многих преподавателей, в классах которых он работает. Многообразие требований повышает его профессиональную компетентность. Концертмейстер должен быть готов ко всему: всевозможным импровизациям, подсказке забытого слова, подыгрыванию мелодии (если солист не держит тональность), проведению урока с учеником без преподавателя по специальности. Область концертмейстерской практики для многих пианистов и для автора этих строк, в частности, является творческой потребностью, влияет самым благотворным образом на дальнейшее совершенствование художественной индивидуальности. Талант режиссера живет в его фильмах, художника – в картинах, поэта – в стихах. Исполнительский труд концертмейстера часто преходящ, сиюминутен, неуловим. В этом его сложность и благородство.

### **Список использованной литературы**

1. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996.
2. Шендерович Е.М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора. – М.: Музыка, 1987.
3. Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. – Л.: Музыка, 1988.
4. Бейлина С.З. В классе профессора В.Х.Разумовской. – Л.:Музыка, 1982.
5. Методические записки по вопросам музыкального образования: Сб.статей: Вып.3/Ред. – сост. А.Лагутин. – М.:Музыка, 1991.

*Я.А. Моисеенко  
преподаватель по классу фортепиано  
МБУ ДО ДШИ п.Томаровка*

### **«Урок-беседа как вид учебной деятельности»**

В современном образовании все чаще и чаще уделяется внимание на то, что уроки должны быть направлены на развитие познавательной активности обучающихся.

На уроках изобразительного искусства использование искусствоведческих рассказов или бесед активизирует внимание обучающихся, работу мысли, эмоциональную и эстетическую отзывчивость,



фантазию, творчество. В начале каждого урока рекомендуется проводить небольшую эмоциональную беседу, сообщая о необходимых для предстоящей работы знаниях. В тоже время беседа настраивает школьников на предстоящую работу: художественно-образное слово помогает создавать яркие образы, которые затем обогащаются в результате активизации мышления, творческого воображения и воплощаются в учебно-творческих работах (изобразительных, дизайнерских и декоративных). Это воздействие художественно-образного слова следует использовать и в процессе самостоятельной работы. Для того, чтобы привлечь внимание обучающихся на отдельные, недостающие в рисунках детали, можно прочитать отрывки из специально подобранных литературных произведений. Этот прием помогает закрепить представления об изображаемых героях и событиях, усиливает образную выразительность рисунков. Беседы на уроках изобразительного искусства, как правило, сопровождаются демонстрацией разнообразных наглядных материалов (репродукций, открыток, иллюстраций и др.).

Программой по изобразительному искусству предусмотрено ознакомление обучающихся с историей изобразительного искусства, его видами и жанрами.

Обучающиеся знакомятся с историей искусства во время уроков-бесед, посвященных отдельным периодам, эпохам, видам, жанрам изобразительного искусства, художникам, а так же в процессе практических занятий. И в том, и в другом случае их основная цель – научить детей понимать основу языка изобразительного искусства, видеть произведение в единстве его содержания и формы, самостоятельно анализировать произведения различных видов и жанров. В результате обучения в 1- 4 классах обучающиеся должны знать наиболее значимые картины, скульптуры, архитектурные сооружения, созданные в нашей стране и за рубежом.

Одна из важнейших задач бесед – дать обучающимся знание языка изобразительного искусства. Усвоив его, они сумеют достаточно верно, творчески оценить художественное произведение, его содержание, форму, образное богатство, своеобразие.

Во время бесед аналитический разбор произведений не должен мешать их эмоциональному восприятию. Обучающихся следует постоянно подводить к пониманию специфики искусства как одного из видов и форм общественного создания, одной из форм отражения действительности.

В беседе по изобразительному искусству в 1-4 классах предусмотрено знакомство обучающихся с видами и жанрами пластических искусств. Систематическое ознакомление обучающихся с произведениями художников является одним из важнейших средств эстетического воспитания. В процессе бесед учитель знакомит обучающихся с жизнью и творчеством выдающихся живописцев, графиков, скульпторов и архитекторов, средствами художественной выразительности, языком искусства.

Содержание бесед и их структуры находятся в зависимости от цели и задач урока и особенностей класса, методика бесед об искусстве учитывает возраст обучающихся.

Вопросы должны ставиться так, чтобы можно было привести обучающихся к нужным выводам, корректность вопросов подразумевает и точность, адекватность ответов обучающихся.

Необходимо выяснить тему картины, ее содержание, выделить в ней главное и второстепенное, сравнить содержание с тем, что обучающиеся видят в окружающей действительности, с известными им произведениями литературы, с картинами других художников на ту же тему, выяснить отношение обучающихся к картине.

Следует помнить, что рассказ учителя о средствах выражения должен соответствовать объему знаний, которые обучающиеся получают на практических занятиях рисованием, развивая и закрепляя их.

Созданию эмоционального восприятия обучающимся произведений художников способствует также включение в этот процесс прослушивания фрагментов музыкальных произведений: классических или фольклорных в зависимости от содержания урока. Сочетание зрительного ряда с музыкальным усиливает впечатление обучающихся, повышает эмоциональность их восприятия искусства.

В конце обучения Изобразительному искусству обучающиеся должны получить знания, необходимые для самостоятельной оценки произведений искусства – их содержания, изобразительно-выразительных средств, образности, самобытности т.д. Однако цель будет по-настоящему достигнута лишь в том случае, если у обучающихся появится стремление к постоянному общению с изобразительным искусством, к дальнейшему его изучению.

Решение такой задачи возможно лишь при условиях последовательного осуществления всего курса программы и постоянного привлечения обучающихся к активному заинтересованному участию, в учебном процессе, к самостоятельному анализу произведений изобразительного искусства.

Эффективность художественного воспитания средствами изобразительного искусства должна значительно повыситься при концентрически-последовательном принципе подачи учебного материала. Основу его составляет круг важнейших понятий, относящихся прежде всего к изобразительно-выразительным средствам. Понятия, входящие в этот круг, последовательно, из класса в класс, углубляются и расширяются.

Методы обучения, применяемые на уроках, играют огромную роль в развитии обучающихся, их познавательных сил и способностей. В результате в школах сложился определенный тип учебного процесса, характеризующийся стремлением учителя преподнести все знания в готовом виде. Такая методика обучения приводит к тому, что познавательная деятельность обучающихся приобретает односторонний воспроизводящий характер: главные усилия обучающихся направлены на восприятие готовых знаний, их запоминание и последующее воспроизведение. В зависимости от конкретных задач, содержание учебного материала, уровня творческой познавательной деятельности обучающихся, места беседы в дидактическом процессе выделяют различные виды бесед.

Широкое распространение в преподавании изобразительного искусства имеет *эвристическая беседа* (от слова «эврика» – нахожу, открываю). В ходе эвристической беседы учитель, опираясь на имеющиеся у обучающихся знания и практического опыта, приводит их к пониманию и усвоению новых знаний, формулированию правил и выводов.

Для сообщения новых знаний используются *сообщающие беседы*. Беседа, предшествующая изучению нового материала – называется *вводной* или *вступительной*. Цель такой беседы состоит в том, чтобы вызвать у обучающихся состояние готовности к познанию нового.

*Закрепляющие или итоговые беседы* применяются после изучения нового материала. Их цель – обсуждение и оценка работ обучающихся.

В ходе беседы вопросы могут быть адресованы одному из обучающихся (*индивидуальная беседа*) или обучающимся всего класса (*фронтальная беседа*).

Успех проведения бесед во многом зависит от правильности постановки вопросов. Вопросы задаются учителем всему классу, чтобы все обучающиеся готовились к ответу. Вопросы должны быть краткими, четкими, содержательными, сформулированными так, чтобы будили мысль обучающегося. Не следует формулировать альтернативных вопросов, требующих однозначных ответов типа «да» или «нет».

В целом, метод беседы имеет следующие преимущества: активизирует учащихся, развивает их память и речь, делает открытыми знания учащихся, имеет большую воспитательную силу, является хорошим диагностическим средством.

Для обучающихся 7-9 лет целесообразно создание игровых ситуаций на уроке, это активизирует их творческую фантазию, вовлекает в учебную деятельность, дети меньше устают и дольше остаются заинтересованными.

Дискуссия, как метод обучения основан на обмене взглядами по определенной проблеме, причем эти взгляды отражают собственное мнение участников, или опираются на мнения других лиц. Этот метод целесообразно использовать в том случае, когда обучающиеся обладают значительной степенью зрелости и самостоятельностью мышления, умеют аргументировать, доказывать и обосновывать свою точку зрения. Он имеет и большую воспитательную ценность: учит глубже видеть и понимать проблему, отстаивать свою жизненную позицию, считаться с мнением других.

Этот метод больше подходит для применения в старших классах. Но если обучающиеся младших классов обладают вышеперечисленными чертами (сильные классы), то есть смысл начинать вводить этот метод (например, при знакомстве с творчеством художников, а именно их работ).

Уроки-беседы незаслуженно отодвинуты на второй план в процессе обучения изобразительному искусству. В них содержится неисчерпаемый запас новых педагогических идей и приемов, с помощью грамотного построения уроков-бесед, с применением элементов игры, дискуссии во много раз повышается качество образовательного процесса. Крайне важно строить уроки-беседы с учетом возрастных и психологических особенностей учащихся, только тогда появятся по-настоящему выдающиеся результаты. Уроки-беседы имеют огромное количество преимуществ: беседы активизируют творческое воображение детей, развивают их речь и память, учат выражать свои мысли грамотно. Проблемное обучение на уроках-беседах развивает детское воображение, появляется соревновательный дух, жажда исследований. Создаваемые детьми рисунки, после проведенных бесед, показывают их пользу. Ошибок становится меньше, информация усваивается и запоминается куда лучше, фантазия работает с новой силой. Кроме всего прочего, уроки беседы

имеют скрытый воспитательный смысл — с изучением произведений отечественных и мировых художников, появляется стремление к искусству, развивается чувство прекрасного, чувство любви к родной природе, Родине.

### **Список литературы:**

1. Краснов Н. В. Беседы по искусству в начальной школе. М.: Искусство, 1965.
2. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. М., 1998.
3. Сокольникова Н.М. Методика преподавания изобразительного искусства. М.: Издательский центр «Академия», 2012.

*Е.А. Парфенова*  
преподаватель по классу фортепиано,  
МБУ ДО ДМШ п. Яковлево.

## **«Формы и методы работы в классе фортепиано ДМШ, с использованием инновационных технологий»**

Сегодняшние условия диктуют расширение системы взглядов на педагогическую деятельность, выбор разнообразных способов поведения, а также необходимость использования в практике инновационных форм и методов, направленных на активизацию ребёнка, создание благоприятной атмосферы, на повышение эффективности его деятельности.

Интернет-технологии завоевывают все большее пространство; открывают новые возможности, как перед педагогами, так и перед учащимися; успешно внедряются в сферу музыкального образования, оказывая значительную помощь в различных вопросах деятельности преподавателей ДШИ и ДМШ.

Исследуя собственный педагогический опыт, я пришла к выводу, что используя инновационные педагогические технологии в своей работе, можно побуждать учащихся к творчеству на основе выявления их личностных интересов.

В конце 2014 года, силами учащихся моего класса был проведен открытый урок-концерт «Музыки волшебная страна», на котором мы признавались в любви к музыке. Музыка способствует эмоциональному раскрепощению человека и используется для создания необходимого настроения, соответствующего моменту. Родителям и гостям, было предложено наслаждаться музыкой, исполняемой детьми на фортепиано, с помощью презентации познакомиться с предшественниками фортепиано: органом, клавикордом, клавесином. Увидеть портреты композиторов разных эпох, писавших свои сочинения для фортепиано и более ранних представителей славного семейства клавишных инструментов. А кроме того, услышать стихи, которые были написаны только благодаря существованию волшебного мира музыки.

Было замечено, что чтение стихов перед исполнением музыкального произведения придаёт чувство свободы на сцене, и создаёт необходимый эмоциональный настрой, развивает исполнительский артистизм. А

использование в зале мультимедийной техники: экрана, проектора с целью показа слайдов, сказалось незамедлительно – дети чувствовали особую атмосферу, были собранными, по-особенному торжественными, понимали ответственность момента.

Толчком для творческой активности учащихся послужило использование при подготовке к концерту нескольких инновационных педагогических форм и методов, а именно:

- тренинга (репетиции в разных вариантах);
- изготовление печатной продукции и использование презентации (оформление афиши и пригласительных билетов,)
- рефлексии (анализ удач и неудач в бурном всеобщем обсуждении),
- «сёрфинг» по сайтам (поиск стихотворений и изображений для слайдов);
- здоровьесбережения (смена видов деятельности, смена поз, проветривание концертного зала, атмосфера психологического комфорта для учеников и зрителей).
- зарисовка понравившихся музыкальных образов.

Другой пример – открытый урок по теме «Работа над музыкальным образом в классе фортепиано с помощью традиционных и современных технологий». Работая над пьесой А. Томази «Сказка о короле-волшебнике», мы использовали для раскрытия музыкального образа следующие произведения: «В пещере горного короля» Э. Грига, балладу «Лесной царь» Ф. Шуберта, а также симфоническую сказку А. Лядова «Волшебное озеро». Вместе с ученицей мы обсуждали музыкальный образ короля-волшебника, делая интересные находки, подбирая разные материалы, искали средства музыкальной выразительности и совмещали их с характеристикой сказочного персонажа для того, чтобы максимально точно передать его внешний облик, походку, тембр голоса и даже действия.

В ходе урока наряду с традиционными использовались современные педагогические технологии: информационно-компьютерная, проблемно-поисковая и технология развивающего обучения, которые способствовали тесному сотрудничеству учителя и ученицы. Предварительно ученице было предложено найти иллюстрации к сказкам, нарисовать свой рисунок, изображающий короля-волшебника, продумать, как можно словесно охарактеризовать его, представить силой своего воображения этот яркий персонаж сказок, прослушать диск со звуками природы, чтобы погрузиться в атмосферу волшебного леса. Девочка настолько увлеклась заданием, что кроме вышеперечисленного, нашла в Интернете картинки и рисунки с изображением волшебника, а кроме того, кадры из мультфильмов и кино.

На сайтах Интернета учащаяся по моей просьбе посмотрела и портреты композиторов: Э. Грига, Ф. Шуберта и А. Лядова. В ходе урока была показана презентация, подготовленная ученицей младшего класса, а игра на синтезаторе познакомила её с новыми тембральными красками изучаемого произведения. Таким образом, использование современных педагогических форм и методов помогло ученице исполнить пьесу ярко и выразительно.

Ещё одним мероприятием из опыта моей работы был классный час на тему: «Интересные факты из жизни великих композиторов и исполнителей». На

нѐм дети познакомились при помощи слайдов с такими яркими представителями музыкального Олимпа как: Г. Нейгауз, пианист и педагог, композиторы С. Рахманинов, братья Рубинштейн. А так же, с такими выдающимися исполнителями как: В. Горовиц- символ пианизма 20века, М. Плетнѐв, Е. Кисин, и завершил показ слайд с Д. Трифоновым, восходящей звездой пианизма 21века. Фоном к показу слайдов звучала музыка С. Рахманинова, в исполнении перечисленных пианистов.

Современные педагогические технологии развивают творческое воображение, способствуют росту исполнительского мастерства учащихся, позволяют проводить большую исследовательскую работу. Пользуясь Интернетом, ученики старших классов могут составить реферат, найти редкие материалы, необычные факты.

Привлекать учащихся к работе с инновационными технологиями можно уже с младших классов. Ни для кого не секрет, что маленькие ученики, приходя в школу, владеют компьютером и могут воспользоваться возможностями Интернета, иногда и без помощи взрослых. Важно лишь уметь грамотно сформировать мотивацию к этому, начиная с малого, например, создания презентации по освоению элементов нотной грамоты или прослушивания исполнения изучаемого произведения, просмотра портретов великих композиторов.

В средних и старших классах можно предложить использование Интернета для поиска нужных нот на сайтах, снимая собственные выступления на видео и просматривая их потом, мы с учениками проводили своеобразную «работу над ошибками», находя слабые места. Прослушивая после этого изучаемое произведение в исполнении известных пианистов, мы с учениками проводили работу, которая способствовала получению новых знаний, развитию умения мыслить, сопоставлять и делать необходимые выводы. Стоит отметить, что кроме знаний и умений, юные музыканты получают позитивные эмоции, яркие впечатления от классических и современных произведений. Таким образом, создается тандем рационального мышления и эмоционального восприятия, что очень важно, как для подготовки к экзамену, классному или общешкольному концерту, так и к серьёзным региональным и всероссийским конкурсам.

Умелая организация действий учащихся на основе учебного материала, становится мощным фактором побуждения ученика к творчеству. Научить музицировать можно любого ученика, имеющего даже весьма средние музыкальные данные. Всё это требует от педагога высокого профессионализма, творческого подхода к обучению ребёнка и большой к нему любви и уважения. Все знания необходимо преподносить по возможности в виде интересной игры. Важно, чтобы ученик как бы сам открывал для себя прекрасный язык музыки, пусть даже в простой форме.

Заглянуть во внутренний мир каждого ученика и раскрыть его творческую индивидуальность – задача преподавателей ДШИ и ДМШ, решить которую помогают современные образовательные технологии. И если добавить к безграничным возможностям Интернета исследовательскую работу учащихся, плюс собственный искренний интерес, тогда наша работа, дорогие коллеги, будет всегда результативной, ибо каждый будущий профессионал должен любить музыку и музицирование.

### **Список литературы:**

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. Изд. 2 доп., М.: Музыка, 1971.
2. Баренбойм Л.А. За полвека/Очерки. Статьи. Материалы. – Л.: Сов. композитор, 1989.
3. Бронфин Е.Ф. Н.И. Голубовская – исполнитель и педагог. – Л.: Музыка, 1978.
4. Данильчук Е.В. Информационные технологии в образовании: Учеб. пособие. - Волгоград: Перемена, 2002.
5. Коган Г.М. У врат мастерства: Психологические предпосылки успешности пианистической работы. М.: Сов. композитор, 1961.
6. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988.
7. Новые педагогические и информационные технологии / Под ред. Е.С. Полат. - М.: Академия, 2000.
8. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. – М.: Музыка, 1988.
9. Компьютер в работе педагога: Учеб. пособие / Под ред. Н.Ю. Пахомовой. - М.: ИКЦ «Март»; Ростов-н/Д: «Март», 2005.

*Е.А. Парфенова*  
концертмейстер  
МБУ ДО ДМШ п. Яковлево.

### **«Особенности работы концертмейстера с хоровыми коллективами»**

Концертмейстер – очень востребованная профессия среди музыкантов. Концертмейстер нужен буквально везде: и в музыкальном классе – по всем специальностям, и на концертной эстраде, и в хоровом коллективе, и в оперном театре, и в хореографии. Без концертмейстера не обойдутся ни музыкальные и общеобразовательные школы, ни дворцы творчества и эстетические центры, ни музыкальные и педагогические колледжи и вузы.

Какими же качествами и навыками должен обладать пианист, чтобы быть хорошим концертмейстером? Прежде всего, он должен хорошо владеть роялем – как в техническом, так и в музыкальном плане. Плохой пианист никогда не станет хорошим концертмейстером, как, впрочем, не всякий хороший пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента.

Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении.

Концертмейстер хора – пианист, аккомпанирующий хоровому коллективу на репетициях и концертах, осуществляющихся под руководством дирижера, а

также, при необходимости, помогающий солистам и группам хора разучивать партии в процессе работы над репертуаром.

Работа концертмейстера с хоровым коллективом значительно отличается от занятий с вокалистами, солистами-инструменталистами и имеет свои специфические особенности. Хор, как природный музыкальный инструмент, способен на разные оттенки звука, от нежного «пианиссимо» до мощного «фортиссимо», оставаясь вместе с тем верным своей певческой природе. Профессиональный концертмейстер, сопровождая хору, всегда должен помнить о голосовой, певческой природе хорового звука, и даже исполняя произведения, где присутствуют оттенки мощного «форте», никогда не переходить на форсацию звука. Наоборот, опытный концертмейстер всегда стремится преодолеть ударную молоточковую природу своего инструмента, подражая хоровому звучанию.

Пианист-концертмейстер в процессе работы должен овладеть навыками общения с младшим и старшим детскими хоровыми коллективами. Он должен уметь показать хоровую партитуру на фортепиано, уметь задать хору тон, понимать такие приемы, как цепное дыхание, активная дикция и др.

Одним из главных факторов, отличающих концертмейстера хора от пианистов, сопровождающих солистам, является то, что ему необходимо постоянно следить за жестами дирижера во время исполнения, поэтому он обязан знать основы дирижерской техники (понятие «ауфтакта», «точки», «снятие звука», жесты, изображающие штрихи и оттенки, дирижерские сетки, соответствующие простым и сложным размерам). В целом это называется способностью концертмейстера понимать дирижерские жесты и намерения. Нужно помнить также, что показ оттенков, штрихов и других выразительных средств во многом зависит от индивидуальности дирижера.

На занятиях хора концертмейстеру (на этапах разучивания репертуара) иногда по просьбе дирижера нужно показывать звучание отдельных фрагментов музыки, проигрывая все или отдельные голоса хоровой партитуры. Здесь не обойтись без навыков беглого чтения с листа, умения совместить хоровую партитуру с аккомпанементом в исполняемом произведении. Благодаря владению данными навыками концертмейстер добивается выразительности, создавая образец исполнения для участников хора. При первом исполнении хорового сочинения на фортепиано пианист должен увлечь и заинтересовать хористов. Ему следует точно передавать авторский музыкальный текст, создавать целостный художественный образ, при этом важно играть партитуру так, чтобы максимально приблизить звучание инструмента к хоровой звучности. Показывая хоровую партитуру, концертмейстер обязан подчиняться основным вокально-хоровым законам (певучесть, плавное голосоведение, исполнение цезур, штрихов, соблюдение цезур для взятия дыхания и т.д.) Это поможет хористам точнее понять сущность нового произведения.

В ходе учебного процесса могут возникать ситуации, когда дирижер, при отсутствии в коллективе хормейстера, поручает концертмейстеру проводить занятия с отдельными группами хора. Выполняя функции хормейстера, пианист должен знать и учитывать такие моменты, как степень знания хористами музыкального материала, особенности дыхания, интонационные трудности



сочинения и методы их преодоления, степень развития слуховых и певческих данных хористов, их музыкального мышления, художественного воображения.

В процессе творческого взаимодействия с хоровым коллективом концертмейстер участвует как минимум в четырех разных видах общего ансамбля. Наиболее очевидный вид общего ансамбля открывается пианисту с нотным текстом произведения, предназначенного для хора и фортепиано, когда концертмейстер выступает непосредственно в роли **ансамблиста-аккомпаниатора** и является соратником и помощником дирижера в создании музыкального образа, следуя его жесту во время исполнения и составляя единый ансамбль с хором.

А нотный текст произведений для хора а cappella не содержит фортепианную партию, но предполагает участие пианиста, когда необходимо **иллюстрировать хоровую партитуру** в процессе разучивания произведения. Пианист должен владеть основными навыками чтения хоровых партитур и при этом добиваться ровного и полного звучания аккордов, чтобы звучание голосов в аккорде было равномерным по силе звука (за исключением тех моментов, когда в процессе работы должна быть слышна особенно явно какая-либо партия).

Также в репертуаре хоровых коллективов часто встречается нотный текст произведений в сопровождении клавирных переложений оркестра. В этом случае фортепианное переложение призвано имитировать оркестровые тембры и вместе с тем отвечать фортепианной специфике. Соответственно, пианист настраивает себя на **символическое ансамблевое взаимодействие хор-оркестр** через тембровые возможности фортепиано.

И, наконец, существует **ансамбль пианиста-концертмейстера с исполнительским планом дирижера**, который требует от пианиста понимания языка дирижера, его смысловых устремлений, вплоть до постижения идейно-художественной концепции исполняемого произведения. Обычно удерживать дирижерские жесты в поле своего внимания концертмейстеру помогает периферийное зрение, но наряду с этим во время исполнения произведений часто встречаются ключевые моменты темповых отклонений, когда пианисту необходимо применять технику быстрых зрительных переключений – смотреть то на нотный текст, то на дирижера, контролируя при этом качество своего ансамбля с хоровым звучанием.

Хоровой дирижер отвечает прежде всего за качество звука, он участвует в его формировании, а «инструмент» (это голосовые связки певцов) слишком деликатен, и жесты дирижера бывают почти незаметными, особенно в момент рождения звука на piano. В этих случаях «точка» у дирижера бывает почти не видна, и концертмейстерам приходится полагаться на свою интуицию, буквально угадывать, когда должен возникнуть звук. Чем выше класс дирижера, тем меньше он придерживается сетки, зачастую совсем не «считает», он управляет звуком, и со стороны кажется, что вообще не дирижирует, а лишь слушает звук. Концертмейстерам приходится сосредотачивать всю свою чуткость, а именно: концертмейстер, дирижер и хор должны составлять слаженный ансамбль.

Умение слушать и играть с партнером (в данном случае с дирижером и хор) – очень важная деталь профессионального мастерства пианиста. Далекое не

все хорошие солисты способны успешно играть в ансамбле. При совместном музыкальном исполнении необходимо в одинаковой степени как умение увлечь партнера своим замыслом, так и умение увлечься замыслом партнера, понять его намерения и принять их; испытывать во время исполнения не только творческое переживание, но и творческое сопереживание, что отнюдь не одно и то же. Естественное сопереживание возникает как результат непрерывного контакта партнеров, их взаимопонимания и согласия.

В заключении хочется кратко перечислить необходимые концертмейстеру (в том числе концертмейстеру хора) знания и навыки:

- умение читать с листа фортепианную партию любой сложности;
- владение навыками игры в ансамбле;
- умение транспонировать в пределах кварты текст средней трудности;
- умение читать и транспонировать на полтона и тон вверх и вниз четырехголосные хоровые партитуры;
- знание основных дирижерских жестов и приемов;
- знание основ вокала: постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки;
- умение быстро подобрать сопровождение к мелодии, а также проигрыши и вступления при отсутствии выписанного аккомпанемента;
- знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй исполняемых произведений.

### **Список литературы:**

1. Абрамова О.А. Некоторые особенности работы концертмейстера в классе специального дирижирования на дирижерско-хоровом отделении // Державинские чтения. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2000
2. Бенцианова С. Концертмейстеры большой оперы // Музыка и время. № 6 – М., 2002
3. Борисова Н.М. Содержание урока по концертмейстерскому классу на МПФ пединститута // Вопросы исполнительской подготовки учителя музыки. – М., 1982.
4. Воротной М.В. О концертмейстерском мастерстве пианиста: к проблеме получения квалификации в ВУЗе // Проблемы музыкального воспитания и педагогики: Сборник научных трудов / Науч. ред. В.К. Терентьева. – СПб., РГПУ им. А.И. Герцена, 1999. – Вып.2.
5. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986.
6. Горошко Н.Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства // Музыкальное образование на пороге 21 века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно-практической конференции 17-18 декабря 1998 г. / Оренбург. гос. пед. ун-т; Ред. колл.: М.С.Каргопольцев, Г.П. Коломиец и др. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 1998.

## **«Преимущества обучения детей игре на фортепиано»**

«Музыкальное воспитание детей – важный элемент их гармоничного развития. Родители должны понимать, что музыкальное образование приносит пользу интеллектуальному развитию ребенка. И чем дольше ребенок будет заниматься музыкой, тем лучше для него» (Д.К. Кирнарская)

Музыка влияет и на взрослых, и на детей, и играет важную роль в умственном и физическом развитии детей, особенно если начать ей заниматься в раннем возрасте. Музыка уже присутствует в жизни детей в самом младенчестве в форме колыбельных или стихов. Но это только начало пути, который откроет детям много преимуществ в будущем.

Человек, который не умеет играть ни на одном музыкальном инструменте, не обучен музыкальному языку, – в каком-то смысле немой и глухой, то есть не способный воспринимать и выражать огромную часть этого мира.

Пожалуй, ни для одного другого музыкального инструмента не написано такое огромное количество произведений, как для фортепиано. Практически все композиторы писали фортепианную музыку, а некоторые сознательно ограничивали себя рамками именно этого инструмента, понимая его безграничные возможности.

Фортепиано – волшебный музыкальный инструмент, удивительный по своим безграничным возможностям. Инструмент-оркестр, обладающий собственным неповторимым тембром, но на котором можно сыграть произведения, предназначенные для исполнения целым оркестром, любым другим музыкальным инструментом или голосом. Инструмент, который способствует гармонизации общего состояния человека, независимо от того, слушаем мы музыку или играем сами.

Обучение игре на фортепиано содержит много полезного – развитие творческих способностей, развитие координации движений, воспитание воли и дисциплины и т. д. Одним из преимуществ уроков фортепиано для маленьких детей является развитие мозга и психического здоровья.

Занимаясь музыкой, ребенок развивает математические способности. Он пространственно мыслит, манипулирует абстрактными звуковыми фигурами, исполняя нотный текст. Кроме того музыкант, пусть даже начинающий – это артист, он должен управлять эмоциями, использовать их, уметь справляться с волнением, владеть собой. Основная цель уроков музыки не обязательно заключается в подготовке к большой сцене. Независимо от того, станет ли в будущем ребенок музыкантом или нет, эти качества пригодятся в любой области.

Обучение детей игре на фортепиано – это то, что нужно для воспитания всесторонне развитого человека; то, что нужно, чтобы ребенок был успешным в школе и жизни. Ученые пришли к выводу, что обучение детей игре на фортепиано связано с общими жизненными навыками ребенка.

Занятия в классе фортепиано развивают коммуникативные навыки.

Дети, которые обучаются игре на фортепиано, развиты более разносторонне. Они более восприимчивы к различным вещам в жизни.

Вот несколько причин, по которым каждому ребенку нужно учиться играть на фортепиано:

#### 1. Развитие позитивного мышления.

Исследования доказали, что дети, которые учатся играть на фортепиано, обладают более позитивным и светлым взглядом на мир, чем их сверстники, которые не обучаются музыке. В основном это связано с тем, что дети, которые берут уроки игры на фортепиано, в процессе учебы учатся преодолевать многие трудности, они становятся более уверенными в себе. Именно преодолевая трудности и находя в себе силы для ежедневных занятий, они становятся лучше в собственных глазах, в глазах родителей и сверстников.

#### 2. Развитие ловкости.

Каждый знает, что игра на фортепиано улучшает координацию движений, ведь требует активной и быстрой работы рук и глаз. Во время игры руки ребенка должны двигаться независимо друг от друга, что также помогает развить координацию. Кроме того, ученые сделали вывод, что обучение детей игре на фортепиано повышает общий коэффициент ловкости человека. А значит, ребенок будет быстрее на все реагировать и быстрее решать поставленные задачи.

#### 3. Улучшение концентрации.

Для того чтобы заниматься музыкой, нужно научиться концентрироваться, ведь каждый музыкальный урок – это напряженная работа, каждую секунду нужно себя контролировать. Учеными было отмечено, что те дети, которые учатся игре на фортепиано, лучше концентрируются на уроках в обычной школе, быстрее схватывают информацию и часто очень хорошо учатся.

#### 4. Разностороннее развитие ребенка.

Исследования подтвердили, что те дети, которые учатся игре на фортепиано, развиваются более разносторонне, чем их немзыкальные коллеги. Ведь они с детства знакомятся с разными стилями музыки, анализируют их. Обучение игре на пианино делает детей более восприимчивыми ко многим вещам в жизни, что часто помогает им становиться лидерами во взрослом возрасте.

#### 5. Желание ребенка.

Основная причина, чтобы обучать ребенка игре на фортепиано – это его искреннее желание играть именно на этом музыкальном инструменте. Это желание может быть вызвано разными причинами: детские воспоминания о «красивых дядях и тетях, которые по телевизору играли на пианино», желание быть на них похожими, увлечение музыкой кого-то из родственников или старших друзей.

Научиться играть на музыкальном инструменте непросто, а фортепиано – сложный инструмент. В процессе обучения игре на фортепиано дети вырабатывают положительное отношение к проблемам и трудностям – такие дети более организованны по сравнению с другими. Они понимают, что такое дисциплина; понимают, что только терпение, концентрация и постоянная упорная работа позволят им добиться успехов.

Процесс работы с детьми в фортепианном классе специфичен. Он включает:

- а) формирование собственно исполнительских навыков и умений;
- б) ориентацию на развитие музыкального мышления;
- в) проникновение в содержание музыки;
- г) аналитическое мышление и т.д.

Исследования показали, что во время уроков игры на фортепиано дети значительно развивают свои мыслительные способности. Исследования также показывают, что дети, которые обучаются музыке, демонстрируют отличные способности к чтению, математике, лучшие творческие способности.

Детям, которые уже научились играть на фортепиано, будет легче выучиться играть на другом музыкальном инструменте по сравнению с теми, кто никогда ни на чем не играл. При обучении игре на фортепиано дети слышат разные формы музыки и учатся их понимать. Как только ребенок научился играть на фортепиано, он быстрее овладеет другим музыкальным инструментом по своему выбору.

Музыкальное воспитание – уникальное средство формирования единства эмоциональной и интеллектуальной сфер психики ребёнка. Раннее музыкальное развитие является эффективным средством активации высших функций мозга и абстрактного мышления. С его помощью можно корректировать задержки психомоторного развития. Упражнения для рук ускоряют процесс образования и закрепления условных рефлексов, ускоряют созревание сенсомоторных зон коры головного мозга, центра речи, способствует интеграции деятельности мозга. Массовое распространение у детей дошкольного возраста нарушений психофизического и двигательного характера определяет актуальность решения таких проблем с помощью занятий на музыкальном инструменте фортепиано.

### **Список литературы:**

1. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности – М.: Таланты-XXI век, 2004
2. Кольман В.Ф. Значение дополнительного музыкального образования в формировании личности человека / В.Ф. Кольман // Жур. «Методология и история психологии». - Санкт-Петербург, 2010.

*С.В. Слюнина*  
*преподаватель по классу фортепиано,*  
*концертмейстер*  
*МОУ ДО ДШИ г. Строитель*

### **«Концертное выступление фортепианного ансамбля и подготовка к нему»**

Ансамбль, с точки зрения психологии, - совместная деятельность малой группы. Важными для успеха такой деятельности являются наличие внутри группы взаимного уважения, терпимости, способность ее участников к эмпатии

(сочувствию, сопереживанию). Приведу несколько выразительных цитат, принадлежащих музыкантам.

«Ансамблевое исполнение отличается от сольного необходимостью играть "вместе" - одновременно, разом, нераздельно, сообща, заодно с кем-то». «Участников ансамбля объединяет стремление к общей цели. Творческое переживание трансформируется при игре в ансамбле в сопереживание, подразумевающее полную эмоциональную "солидарность" партнеров. Музыка - форма несловесного общения людей. Ансамблист должен обладать особой способностью к «вчувствованию» - искусством не только понять и разделить чувство другого, рядом играющего музыканта, но и предугадать возможные импровизационные нюансы этого чувства». «Только полный и неразрывный артистический контакт, сопереживание музыки помогут партнерам найти "общее дыхание"» (А.Готлиб).

«Начиная в классе фортепианного ансамбля изучать игру с партнером, юный пианист встречается с основными этическими проблемами не умозрительно и не в общежитейском плане, а сугубо профессионально, в сфере наиболее для него увлекательной. Овладевая ансамблевыми навыками, учащийся развивает драгоценные нравственные качества, а совершенствуя характер, создает необходимые предпосылки исполнительского искусства. Дружеское общение с партнером, обмен мнениями, коллективный труд мобилизуют творческую волю, готовность к восприятию и действию, обогащают фантазию пианистов, подсказывая решения, которые могли быть и не найдены наедине с самим собой» (А.Готлиб).

«Ансамблевое единство необязательно связано с наличием у его участников почти абсолютного сходства особенностей дарования, артистического темперамента, эмоционально-образных ощущений. Это - сотворчество индивидуальностей, в основе которого лежат артистическое своеобразие каждого участника, обогащающее воссоздаваемый музыкальный образ неповторимыми, оригинальными гранями» (Р.Давидян).

«Как бы выразительно ни произносил свои "реплики" один из исполнителей, если второй отвечает тускло, невразумительно - все рушится, никакого впечатления у слушателя не останется. К тому же вялость одного из партнеров почти неизбежно вызывает у второго желание компенсировать недостаточную энергию своими собственными усилиями, что приводит к форсировке звука, нарушению общих пропорций, нервно-крикливому исполнению. Но если партнеры "адресуют" свое исполнению друг другу, если они заинтересованы этим "разговором", близко принимая к сердцу не только свое "высказывание", но и "ответ" партнера, то и слушатель будет увлечен музыкой и станет взволнованно слушать исполнение». «К общей цели нужно идти общим путем» (А.Готлиб).

«Никогда два артиста не играют один и тот же пассаж абсолютно одинаково: их фразировка может быть похожей, но, тем не менее, всегда будут присутствовать почти неуловимые отклонения, мельчайшие изменения и различия, обязанные своим происхождением их индивидуальному темпераменту, индивидуальным свойствам их вдохновения и, не следует этого забывать, знаний и ловкости, равно как и инстинкта» (Л.Ауэр).

Итак, положения теории музыкального исполнительства в целом

совпадают с выводами, сделанными в психологической науке, но также весьма существенно дополняют их. Согласно высказываниям опытных ансамблистов - педагогов и исполнителей, успех ансамбля в первую очередь определяется не схожестью характеров его членов, но их внутренним единством, а также увлеченностью общим делом. Ансамблисты не должны совпадать по всем или почти всем параметрам, но должны соответствовать друг другу. Заметим, что на практике в состав ансамблей часто входят партнеры с различной музыкантской активностью, эрудицией, в результате чего один из них становится лидером, а наличие лидера, объединяя группу, одновременно требует от ее участников умения разрешать споры и конфликты, особой гибкости, основанной на сочетании твердых художественных принципов и глубокого уважения друг к другу. Конечно же, в ансамбле важна роль личности музыканта, ведь именно личность способна на «я-высказывания», захватывающие слушателя и интересные ему. И способность отнестись к уважением к мнению другого человека отличает именно личность.

Успешность публичного выступления, особенно в ансамбле, часто зависит от того, насколько готов музыкант к неожиданностям, способен импровизировать. Нужно объяснить ученикам, что в ансамблевом исполнении значительное место отводится сиюминутным приобретениям. От выступления к выступлению сохраняется общая канва трактовки, многие детали же каждый раз неповторимо новы. Конечно, важно закрепление найденных решений, недопустимы потери удачных находок.

Подготовка к выступлению в ансамбле в некоторой степени отличается от аналогичного процесса в классе специального фортепиано. Оставаясь один на один со слушателем, исполнитель осознает, что он в ответе за свою игру, что никто ему не поможет, рассчитывает только на свои силы. Присутствие партнера может создать дополнительную причину неудачи: «он(а) виноват(а)». Умеющие сконцентрироваться перед сольным выступлением, партнеры могут помешать друг другу собраться, отвлекаясь на разговоры; не умеющий поддержать волнующегося товарища станет невольным виновником неудачи на эстраде. Вовремя «поймавший» партнера, может спасти выступление. Это всего лишь несколько примеров, описывающих особенности выступления в ансамбле, и приводим мы их для того, чтобы показать, что к этому ответственному моменту учеников нужно готовить заранее. Очень часто можно встретиться с тем, что «учтивые» в сольных выступлениях музыканты не могут поклониться вместе, сыграв ансамблевое произведение. Несмотря на то, что это только внешний атрибут, по нему можно сразу определить психологические взаимоотношения выступающих. Педагог должен предупредить подопечных об этике исполнителя по отношению к зрителю, возможно, специально отработать выход на эстраду. Конечно, главное в выступлении - это не выход к роялю, но хорошее впечатление от выступления может быть испорчено плохим «оформлением».

Исполнение дуэтов вполне допустимо по нотам (хотя А. Готлиб говорит об обратном: «при публичном выступлении дуэты исполняются наизусть, так же, как и сольные пьесы»), ведь фортепианный дуэт - один из видов камерного ансамбля, а камерные ансамбли почти всегда исполняются по нотам. Обычно по нотам играют четырехручные произведения, а произведения для двух

фортепиано исполняются как по нотам, так и наизусть. В случае исполнения по памяти необходимо, чтобы каждый из партнеров хорошо знал материал другого. Игра по нотам ставит задачей отработать перевероты страниц. В классе ноты обычно переворачивает педагог. На сцене можно прибегнуть к помощи постороннего человека, но это часто мешает и исполнителям, и слушателям. К тому же, часто поблизости не находится человека, способного проследить и быстро и корректно перевернуть страницу, а исполнителям отвлекаться на то, чтобы дать сигнал, также неудобно. Поэтому имеет смысл предложить учащимся самостоятельно переворачивать страницы. Делать это целесообразнее тому, у кого в момент переверота свободна одна или обе руки. Если оба исполнителя заняты, то возможен один из двух вариантов: либо временно выпускается наименее заметная часть фактуры, либо исполнители выучивают фрагмент произведения до следующей удобной паузы у одного из исполнителей наизусть.

Успешность выступления зависит от степени готовности произведения, а также от самочувствия исполнителей, готовности к взаимопомощи на эстраде.

Особенно хочется сказать о значении обсуждения после выступления. Анализ исполнения, неудач, ошибок - важная часть работы над произведением. Неграмотно проведенное педагогом обсуждение может привести к распаду ансамбля, к глубоким психологическим травмам учащихся, к боязни эстрады.

Опыт и навыки, приобретаемые в классе фортепианного ансамбля, имеют огромное значение для развития учащегося. Занятия фортепианным ансамблем играют особенную роль не только в процессе обучения, но и в последующей жизни каждого из обучающихся игре на фортепиано. Помимо формирования конкретных навыков ансамблевой игры, они в значительной мере способствуют развитию личности, не только в профессиональном, но и в человеческом плане.

### **Список литературы:**

1. Готлиб, А. Д. Заметки о фортепианном ансамбле Музыкальное исполнительство. / А. Д. Готлиб. – Москва : Музыка, 1973. – Вып. 8.
2. Готлиб, А. Д. Основы ансамблевой техники / А. Д. Готлиб. – Москва : Музыка, 1979.
3. Сорокина, Е. Г. Фортепианный дуэт. История жанра : Исследование / Е. Г. Сорокина – Москва : Музыка, 1988.
4. Давидян Р. Квартетное искусство. – Москва. Музыка, 1996.
5. Ильинов Ю. Фортепианный ансамбль. – Волгоградское научное издательство, 2004.

*С.В. Слюнина*  
*преподаватель по классу фортепиано,*  
*концертмейстер*  
*МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

### **«Основные принципы работы над фактурой сочинения»**

Существует много способов работы над различными видами фортепианного изложения. С течением времени необходимо познакомить ученика с ними, научить его разбираться в том, каким образом в каждом конкретном случае лучше всего разрешить стоящую задачу. Практически, основным принципом работы ученика следует считать внимательное



проигрывание произведения, отдельных его кусков, тщательное вслушивание и последовательное устранение, путём повторных исполнений, всех недочётов. С этой целью, как и при решении других исполнительских задач, часто приходится вычленять отдельные построения и элементы ткани, работать над ними отдельно и затем, постепенно, собирать из этих кусков целое. Решающее значение имеют настойчивость и целеустремлённость в работе. Если пассаж не получается нужно повторять его вновь и вновь, вдумываясь в причину неудачи, стремясь найти кратчайший путь к осуществлению стоящей цели и преодолению трудностей. При работе над фактурными трудностями необходимо уделить пристальное внимание двигательной стороне исполнения.

Параллельно с интонационным осмыслением музыкального текста анализируются элементы фортепианной фактуры и выбираются способы работы над разными видами фортепианной техники. Работая над фрагментами, ученик комбинирует последовательность объединения фраз, постоянно меняя их границы. Такие изменения предотвращают появление "швов" между отдельными эпизодами при многократном повторении. Отработка фрагмента в зависимости от поставленной задачи происходит разными способами:

1) Игра с исправлениями: при первой же ошибке ученик останавливается, выделяет мотивный элемент, в котором допущена ошибка, анализирует её причину, находит способ исправления, исполняя текст каждой рукой отдельно. Ученик повторяет исправленный эпизод несколько раз с сознательным представлением на правильное исполнение. После такой работы ещё раз исполняется весь фрагмент сначала, заостряя внимание на выученном мотиве.

2) Игра с замедлениями или с остановками: исполняя в сравнительно подвижном темпе весь фрагмент, собранный из мелких элементов, нужно приостановиться или замедлить темп перед текстово или технически трудным местом. В этот момент ученик настраивается и исполняет его, "проговаривая" каждый мотив в несколько замедленном темпе.

3) Исполнение начисто: ученик пытается исполнить весь фрагмент без остановки. Если случается ошибка, из неё нужно, не останавливаясь, выпутаться. После исполнения анализируются причины ошибки, выполняется работа над её устранением и опять делается попытка сыграть фрагмент без остановок.

**Понятие «постановка руки»** не является статичным и актуально лишь на начальном этапе обучения. Уже в младших и средних классах школы исполняемый репертуар требует выполнения более тонких звуковых задач и, соответственно, более разнообразных движений, поэтому о каком-либо едином положении руки не может быть и речи. Работа над игровым аппаратом ученика - пианиста в широком смысле – стремление сделать его гибким, послушным, добиться полной согласованности всех его звеньев и максимально эффективного использования имеющихся в человеческом теле источников силы. Эта работа должна неустанно находиться в поле зрения педагога.

Фортепианной игре вредит пассивность, приводящая к «недобиранию» звучности и общей «вялости игры».

Необходимо постоянно работать над поиском более экономных организованных движений. Организованные же движения должны сочетаться с

освобождением от всяких лишних напряжений. **Фортепианная игра – это постоянная смена моментов напряжения и освобождения мышц.**

Напряжения распознаются различными способами. Один из них – **слуховое восприятие.** У «зажатых» учащихся звук жёсткий, форсированный, глухой, он не «несётся в зал». Другой путь – **мышечно-тактильные восприятия.** В методике их называют субъективными ощущениями исполнителя – это чувство скованности, быстрое утомление в руках, боль, неудобные ощущения, излишнее давление на клавиатуру. Наконец, напряжение в игре заметно по внешнему виду исполнителя. Вот его признаки:

1. «тряска» руки;
2. растопыренные пальцы;
3. скованные, не занятые при игре, пальцы;
4. жёсткое, неподатливое запястье;
5. прижатые или чрезмерно отведённые локти;
6. приподнятые плечи (часто одно плечо выше другого);
7. кривящийся рот;
8. отсутствие естественной гибкости спины.

Помогает устранению этих недочётов внимательное вслушивание в свою игру. Ученик должен добиваться требуемой звучности, кроме этого, он должен учиться контролировать свои мышечные ощущения и осознавать чувство свободы во время игры. Привычка к постоянному освобождению должна сделаться у исполнителя, как-бы, автоматической.

Необходимо применять и некоторые двигательные приёмы. Например:

– «дыхание кисти»- привычку систематически освободить кисть можно, в известной мере, уподобить умению правильно ритмично дышать во время бега;

– умение постоянно пользоваться боковыми движениями предплечья - и в том и в другом случае пользоваться этими приёмами нужно разумно, когда они не противоречат смыслу исполняемого произведения;

– иногда снятию лишнего напряжения помогает беззвучное проигрывание какого-либо пассажа или трудной фигурации. Главное условие при этом – медленный темп и работа не очень длительное время.

### **Список литературы:**

1. Баренбойм Л. Фортепианно-педагогические принципы Ф. М. Blumenfelda. М., 1964
2. Баринова М. О развитии творческих способностей ученика. Л., 1961
3. Брагина О. О работе над музыкальным произведением. Вопросы фортепианной педагогики. выпуск 3. М., 1971
4. Коган Г. У врат мастерства. Работа пианиста. М., 1969
5. Кременштейн Б. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. М., 1960
6. Милич Б. О формировании и совершенствовании педагогического мастерства педагога- пианиста. Киев. 1971
7. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным сочинением. Л., 1964
- Щапов А. Фортепианная педагогика. М., 1960

## **«Значение аккомпанемента в раскрытии образа музыкального произведения и работа над ним»**

Пианисту редко приходится иметь дело с «обнажённой» мелодией. Обычно она выступает «одетой» в гармонию, на фоне аккомпанемента. Значение аккомпанемента недооценивать нельзя, так как он играет важнейшую роль в создании музыкального образа, может усилить или ослабить художественное впечатление Глинка, Мусоргский, Рахманинов, Рихтер и другие замечательные русские музыканты показали, какая сила воздействия таится в партии сопровождения. Поэтому пренебрежение фоном является огромной ошибкой, а работа над аккомпанементом требует величайшего внимания.

В фортепианных произведениях аккомпанемент имеет по большей части аккордовый или фигурационный характер. Первое, о чём надо помнить при исполнении аккомпанемента, это чтобы он не заглушал мелодии, не мешал ей литься, «дышать», петь. Каждый звук должен не только ясно прозвучать, но и дозвучать незаглушённым до конца, то есть до следующего звука, если конечно, нет паузы.

Добиться этого не получится, если изо всех сил пытаться «выделить» мелодию, форсировать её звучание, заставлять продираться сквозь фигурацию аккомпанемента подобно человеку, стиснутого толпой. Такое исполнение производит антихудожественное исполнение. Мелодия должна не выделяться искусственным образом, а естественно отделяться от аккомпанемента, оставаясь в то же время слитной с ним. Она должна плавать на волнах его, как «масло на воде», она должна не подчёркиваться (за исключением эпизодов маркатного характера), не выжиматься, а как будто «высветляться», «освещаться» подобно верхушкам деревьев при луне. Такое исполнение требует образования между мелодией и сопровождением звуковой дистанции, воздушного простора, чтобы мелодия свободно, без усилий «парила» в воздухе, а не задыхалась в педали, не тонула в звуковой давке, не «работала локтями», чтобы выбраться из неё.

Чтобы высветлить мелодию, более явственно отделить её от аккомпанемента, можно прибегнуть к лёгкому смещению некоторых её звуков во времени, беря их чуть позже аккомпанемента. Но этот приём требует тончайшей художественной дозировки, определённого исполнительского мастерства, так как приём этот может придать исполнению невыносимую манерность и превратить его в безвкусную карикатуру.

Ещё одной разновидностью незначительного разнобоя между мелодией и аккомпанементом является снятие сопровождения чуть раньше звука мелодии, на миг переживающего свою гармонию.

Правильное соотношение громкости мелодии и аккомпанемента - это лишь одно, можно сказать, простейшее условие хорошего исполнения аккомпанемента. Основное же состоит в том, чтобы левая рука, которой чаще

всего поручается сопровождение, «прислушивалась» к правой. И дело не только в том, что аккомпанемент не должен заглушать мелодию, но и в характере его звучания, в том, чтобы он не выбивал слушателя из нужного настроения, не нарушал поэтического очарования музыки. Впечатление зависит от звука, каким играется аккомпанемент не в меньшей мере, чем от звука, которым исполняется мелодия.

Ремесленное, тапёрское исполнение аккомпанемента способно погубить нежную лирическую фразу, лишит обаяния самые тонкие оттенки, проникновенные, задушевные интонации, найденные исполнителем.

«Окружение ведущей темы – фон – должно быть живым, не просто подыгрываться механически под ведущую линию. Плохо играющая левая рука обычно портит и художественно и технически всё исполнение. ...Самое примитивное сопровождение, шаблонный аккомпанемент должен жить своей ритмо-динамической жизнью и, только на таком, до конца выясненном и выработанном фоне может ожить ведущая линия...» (А.Б. Гольденвейзер)

При работе над аккомпанементом необходимо обратить серьёзное внимание на качество звучания левой руки, попробовать брать аккорды и гармоническую фигурацию сопровождения не по-тапёрски, а мягко, так, чтобы момент «удара» становился неощутимым для слуха, чтобы звуки гармонии возникали как бы сами собой, неизвестно откуда, из воздуха, словно на эоловой арфе и тогда, окутанная этой звучащей дымкой мелодия зазвучит совсем по-другому, она как будто «заговорит» и от говора её дрогнет сердце слушателя.

Опасность тапёрской игры возникает там, где аккомпанемент построен на повторении или постоянном возвращении одних и тех же звуков. Здесь нужно использовать репетиционный механизм фортепиано, то есть, взяв повторяющийся или возвращающийся звук или звуки в первый раз, не отпускать его и не давать ему полностью подняться во время всего исполнения, а нажимать клавишу все последующие разы с половины, с полуподнятого положения. Другими пальцами играть, как бы «зацепившись» рукой за повторяющуюся клавишу, образующую точку опоры игрового рычага.

При чередовании звуков одного аккорда, взятого в тесном расположении, то есть, в пределах одной позиции руки, нужно сразу поставить все пальцы на соответствующие клавиши, как если бы аккорд брался одновременно, а потом только слегка шевелить ими, не меняя положения, не отрывая пальцы от клавиш и не позволяя им подняться после удара доверху, пока звучит данная гармония.

Мягкое, безударное сопровождение – это лишь один тип аккомпанемента. Он уместен не везде. В местах иного склада и аккомпанемент должен быть другим, иметь другую тембровую окраску. Здесь главное, чтобы звучание соответствовало характеру музыкального произведения. Кроме того, погружение сопровождения в «дымку» не означает, что аккомпанемент должен быть почти не слышимым. Ему полагается звучать как угодно мягко и воздушно, но явственно и идеально ровно, так, чтобы ни одна нотка не вылезла и не пропала. Аккомпанемент – ритмическая и гармоническая опора мелодии, и он должен поддерживать «парение» мелодии.

В этом отношении особенно важна роль баса. Басовый звук – основа гармонии. Поэтому его надо брать пусть мягко, но гулко, сочно, глубоко. Он

должен звучать не только ясно, но значительно громче строящихся на нём звуков аккомпанемента, а нередко и мелодии, и сохранять эту доминирующую звучность, удерживать звуковое господство на всём протяжении данной гармонии так, чтобы остальные компоненты этой гармонии слышались сквозь гудение баса, на фоне этого гудения.

Конечно, и тут надо соблюдать меру: бас должен окутывать мелодию и гармонию вуалью, а не чадрой. О том, чтобы не допустить чересчур громогласных басов «из другой оперы», забивающих остальные голоса и не соответствующих характеру исполнения музыки, должен позаботиться слух. Но более звучное исполнение басов должно быть как в громкой, так и не громкой музыке.

Если нужно, чтобы какое-то место в произведении прозвучало очень нежно или прозрачно, таинственно, в «паутинном» пианиссимо, не следует играть таким же пианиссимо все голоса: всё - на пианиссимо, а бас – меццо пиано. Тогда результат будет достигнут.

Умеренное звуковое преобладание баса не будет отяжелять общего звучания. Сквозь басовую «вуаль» ясно слышится всё кружево музыкальной ткани, все интонационные тонкости мелодии. Если снять эту «вуаль», убавить звучность баса, звуковая картина утратит свою прелесть, зазвучит грубо, тускло, голо, голоса будут звучать пусто и бедно. Всё встанет на свои места под лёгким басовым «покрывалом». Теперь понятно, какую роль играет бас в общем звучании и как опасно оставлять мелодию с аккомпанементом без нижнего голоса.

Мы говорили о гармонической функции аккомпанемента, в частности баса. Но аккомпанемент является и ритмической опорой мелодии, его пульс поддерживает красиво льющуюся мелодию в «воздухе», сопровождает в «полёте». Нельзя, чтобы аккомпанемент из помощника мелодии превратился в «раба», угодливо поспешающего за любым ускорением или замедлением мелодии, так, что ритмические ячейки рассыпятся, точно порванные бусы или станут налезать одна на другую подобно окнам домов на детском рисунке. Или аккомпанемент вдруг превратится в «тюремщика», запрет мелодию в ритмическую клетку, раздробит её на отдельные звуки. Тогда мелодия мертвоет, перестаёт дышать, утрачивает энергию тяготения, единство, устремлённость.

Художественное исполнение, конечно же, требует единства мелодии и аккомпанемента, но единства противоречий. В ритмическом потоке мелодия и аккомпанемент играют роли положительного и отрицательного электричества. Имею противоположные ритмические знаки. Мелодия влечёт музыку вперёд, к кульминации, аккомпанемент, наоборот, оттягивает её назад, отстаивая метрическую мерность движения. Сдерживаемый конфликт двух противоборствующих тяготений, непрекращающийся спор между ними – это то, что придаёт ритму жизненную силу, пружинность, упругость. Без такого внутреннего противоречия не будет ни ритма, ни самой музыки.

И если аккомпанемент является сдерживающим стремление мелодии ввысь, поддерживает ли он её, служит ли ритмической опорой её взлёту? Бесспорно. Этот процесс можно сравнить со стрельбой из лука. Ведь тетива натягивается в направлении, противоположном полёту стрелы. И чем сильнее

будет натянута тетива, тем дальше её полёт. Нечто подобное происходит и в музыкальном исполнении. Чем упорнее ритмическое сопротивление аккомпанемента, тем упорнее, настойчивее энергия мелодического тяготения.

«Ритм большого артиста строится как бы на непрестанной борьбе двух тенденций – мирозозидающей (равномерная пульсация) и метроразрушающей (эмоциональная динамика). Соблюдение или, наоборот, нарушение метра воздействует тем сильнее, ярче, пружиннее, чем больше ощущается при этом сила сопротивления «обузданной» или «прорванной» тенденции. Исполнитель, которому такое соблюдение или нарушение ничего не стоит, в 99 случаях из 100 ничего не стоит в искусстве». (Г.Коган)

### **Список литературы:**

1. Коган Г. У врат мастерства. Четвёртое дополненное издание. М., «Советский композитор», 1977 – 176 с.
2. Коган Г. Работа пианиста – М.: Классика –XXI, 2004. – 204 с.
3. Коган Г. О фортепианной фактуре: К вопросу о пианистичности изложения. – М., « Советский композитор», 1961 – 193 с.

### **специализация народных и духовых инструментов**

*Е.В. Акиньшина  
преподаватель по классу баяна,  
концертмейстер  
МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

### **«Индивидуально-психологические особенности баяниста на начальном этапе обучения»**

Последнее время преподаватели музыкальных школ все чаще обращают внимание на отсутствия интереса у детей заниматься на инструменте, имеющий такое название, как БАЯН. Это связано, прежде всего, с появлением повышенного интереса к современным инновационным технологиям (компьютерная техника, современные гаджеты и т.д.) Как с первых уроков заинтересовать ребенка игре на баяне, научить любить, понимать музыку, сделать ее частью жизни – задача педагога по баяну.

Начальный период обучения игре на баяне – сложный и крайне ответственный процесс, при планировании которого следует учитывать не только профессиональные особенности обучения, но и психофизиологические особенности возрастной группы.

Дети 7 – 10 лет не очень внимательны и усидчивы, быстро утомляются, они могут активно работать на уроке не более 10 – 15 минут. Затем необходимо изменить вид деятельности и переключить внимание. С начинающими можно использовать групповой вид обучения. Он активизирует обучение. Урок увеличивается для двоих до 90 минут, проявляется стремление к лидерству, соревнование, материал слушают сразу два ученика.

Психологи (Выгодский Л. С., Костюченкова О.Е., Немкин В.А. и т.д.), работающие в этой сфере, отнесли возраст от 7 до 10 лет к младшему

школьному возрасту. Младший школьный возраст определяется важным внешним обстоятельством в жизни ребёнка - поступление в школу. Поступивший в школу ребёнок автоматически занимает совершенно новое место в системе отношений людей: у него появляется постоянные обязанности, связанные с учебной деятельностью.

Один из существенных итогов психологического развития в период дошкольного детства – психологическая готовность ребёнка к школьному обучению. И заключается она в том, что у ребёнка к моменту поступления в школу складываются психологические свойства, присущие собственно школьнику.

В это время происходит интенсивное развитие детского организма, таким образом, происходит так называемая - физиологическая перестройка. Она требует от организма ребенка большого напряжения для мобилизации всех резервов. Вместе с тем растущая физическая выносливость, повышение работоспособности носят относительный характер, и в целом для детей остается характерной повышенная утомляемость и нервно-психическая ранимость. Их работоспособность обычно падает через 25 – 30 минут урока. Физиологические трансформации вызывают большие изменения в психической жизни ребенка. Преподавателям и родителям необходимо владеть знаниями о данном периоде развития ребенка, поскольку неблагоприятное его протекание для многих детей становится началом разочарований, причиной конфликтов в школе и дома, слабого овладения школьным материалом. А отрицательный эмоциональный заряд, полученный в начальных классах, может явиться конфликтом в будущем.

Меняется весь жизненный строй ребенка. У ребенка появляется совершенно новая система отношений, а именно отношения с учителями. Знания для ребенка этого возраста не существуют без учителя. И если ребенок полюбил учителя, то стремление к знаниям у него, несомненно, повысится, урок станет для него интересным и желанным, а взаимодействие с учителем радостным и приносящим много полезных плодов. Если же ребенок недолюбливает учителя, то учение теряет для него всякую ценность.

Именно на этом этапе возможно наиболее эффективное воздействие на интеллектуальную и личностную сферы ребенка. Использование различных игр и развивающих упражнений в работе с младшими школьниками оказывает благотворное влияние на развитие не только познавательной, но и личностно-мотивационной сферы учащихся. Организованное, систематическое обучение и воспитание – главнейшая форма и условие целенаправленного развития ребенка.

**Возрастная особенность младших школьников** – сравнительная слабость произвольного внимания. Значительно лучше развито у них непроизвольное внимание. Все новое, неожиданное, яркое, интересное само по себе привлекает внимание учеников безо всяких усилий с их стороны. Дети могут упустить существенные детали в учебном материале и обратить внимание на несущественные только потому, что они привлекают внимание.

**Память** – это процесс запечатления, сохранения и воспроизведения следов прошлого опыта. Ведущие виды памяти у младших школьников – эмоциональная и образная. Дети быстрее и прочнее запоминают все яркое,

интересное, все то, что вызывает эмоциональный отклик. Образная память тоже имеет свои ограничения. Надежнее всего воспроизводятся образы, включающие в себя эмоциональный компонент: неожиданные и редко встречающиеся.

Когда мы отмечаем хорошую образную память детей, надо иметь в виду, что образная память (как зрительная, так и слуховая) плохо поддается произвольному управлению, а помнить отчетливо только особенное, экстраординарное,— еще не значит иметь хорошую память. Хорошая память традиционно связывается с памятью на слова, а при запоминании словесной информации у младших школьников, особенно в первых двух классах, отмечается склонность к механическому запечатлению, без осознания смысловых связей внутри запоминаемого материала.

**Воображение** – это процесс преобразования имеющихся в памяти образов с целью создания новых, которые раньше никогда человеком не воспринимались. У ребенка воображение формируется в игре и вначале неотделимо от восприятия предметов и выполнения с ними игровых действий. Наиболее яркое и свободное проявление воображения младших школьников можно наблюдать в игре, в рисовании, сочинении рассказов и сказок. Неустанная работа воображения – эффективный способ познания и усвоения ребенком окружающего мира, возможность выйти за пределы личного практического опыта, важнейшая психологическая предпосылка развития творческого подхода к миру. Нередко активность воображения лежит в основе формирования личностных качеств, актуальных для конкретного ребенка.

Учитывая индивидуально-психологические особенности личности и физические возможности учащегося нужно выбирать методы преподавания, соответствующие возрасту, интересам, способностям и характеру каждого ученика - важные составляющие успеха в работе. Уроки специальности должны быть источником радости, восторга и удивления от познания нового. Ведь именно в процессе занятий ученик познает музыку во всем ее многообразии, у него формируется навыки и привычки труда, воспитывается воля, чувства, развивается мышление. Если учеба дает радость, ученик стремится закрепить это состояние новыми достижениями, подчас безотчетно; если учеба приносит огорчения, он точно так же стремится лишь к одному— любым способом избежать неприятности.

### **Список литературы:**

1. Артоболевская «Первые шаги в музыке»
2. Алексеев И.Д. Методика преподавания игры на баяне. М.: 1960.
3. В.А. Немкин, О.Е. Костюченкова «Возрастная психология» - Челябинск, 2004
4. Волкова А. М. Обучение на баяне детей раннего возраста и детей со слабыми музыкальными данными [Текст] / А. М. Волкова // Педагогика: традиции и инновации: материалы VI междунар. науч. конф. (г. Челябинск, февраль 2015 г.). — Челябинск: Два комсомольца, 2015.
5. Выгодский Л. С. «Педагогическая психология» Москва. Педагогика-Пресс, 1999. Редакторы Л. М. Штутина, Л. М. Малова.



## «Становление и эволюция концертмейстерской деятельности»

Истории клавирного аккомпанемента в России около трех веков. История аккомпаниаторской деятельности начинается в глубокой древности. Своеобразным аккомпанементом в те времена являлось шумовое сопровождение танцев и обрядов. В эпоху ранних цивилизаций музыкальная деятельность сохраняла синкретический характер, существуя в единстве со словом, пантомимой, танцем. В процессе становления искусства хореографии оформлялись характерные типические черты музыкального сопровождения танца, а также особенности, дифференцируемые соответственно тому или иному танцевальному жанру. Развитию инструментального аккомпанемента способствовало искусство странствующих актёров-комедиантов, получившее распространение в период средневековья. С ним тесно соприкасалась художественная деятельность музыкантов рыцарского происхождения – труверов, трубадуров, миннезингеров, чьё пение сопровождала инструментальная игра менестрелей. Именно они в XIII веке стали первыми профессиональными аккомпаниаторами, положившими начало аккомпаниаторскому искусству. Во времена Возрождения развитие аккомпаниаторского искусства активизировалось в связи с расширением сферы бытового музицирования, важнейшую область которого составило пение под гитару, лютню или виолу. Позднее большее значение в качестве аккомпанирующих инструментов приобрели клавесин и орган. В сфере клавирного и органного исполнительства зарождалась профессия концертмейстера. Понятие «концертмейстер» возникает в конце XVI века в связи с укреплением позиций гомофонно-гармонического склада, прежде всего, – в ранних формах оперы. Применявшаяся здесь система записи инструментальных партий – так называемый цифрованный бас – имела большое значение для дальнейшего развития гармонии и её аккомпанирующей функции в условиях гомофонно-гармонического письма. В эпоху барокко представления о музыканте-концертмейстере прочно связаны с практикой инструментального музицирования: концертмейстерами называют музыкантов, руководящих процессом концертного исполнения и совместной игры с солистом. Дальнейшее усиление роли инструментального аккомпанемента было обусловлено оформлением жанра балета и его эволюцией в течение XVII–XIX вв. в Италии, Франции и других европейских странах. Заметную роль в развитии концертмейстерства сыграло широкое распространение камерной вокальной и инструментальной музыки, начавшееся в середине XVIII столетия. В это время родственную концертмейстерской деятельности репетиторскую работу капельмейстеров осуществляют музыканты-капельмейстеры, работающие с хорами, оркестрами, инструментальными ансамблями. Последующее развитие аккомпанемента, углубление его содержания, усложнение технической стороны связаны с интенсивным развитием жанра

романса, в котором партия аккомпанемента по своей значимости постепенно становится равноправной партии певца. В дальнейшем концертмейстерами стали называть пианистов, помогающих разучивать партии певцам, участникам хора, музыкантам-инструменталистам, артистам балета и аккомпанирующим им во время репетиций и концертных выступлений; первого скрипача оркестра и музыкантов, возглавляющих каждую из групп струнных инструментов. История концертмейстерской деятельности в **России начинается в XVIII** веке, когда зарождается профессиональное светское музыкальное образование. Во второй половине XVIII столетия активное развитие концертмейстерства обуславливается тенденцией целенаправленного обучения музыкальному искусству и домашнему музицированию, осуществляемому в специальных учебных заведениях по подготовке профессиональных музыкальных кадров. В 1867 году в Московской консерватории открываются специальные классы для совершенствования ансамблевых навыков пианистов и инструменталистов. Россия становится первой страной, где профессиональное отношение к искусству аккомпанемента закрепляется включением в учебные планы музыкальных образовательных заведений предметов данного профиля.

Истоки одной из самых молодых музыкальных профессий восходят к бытовому музицированию, танцевальным балам, популярным при дворах и среди городской знати Европы. Наступившее в XVIII веке всеобщее увлечение танцами сделало чрезвычайно востребованными услуги учителей-танцмейстеров и аккомпанирующих им исполнителей-инструменталистов. В XIX – начале XX вв. интерес к танцу возрос, обозначилась потребность в профессиональном хореографическом обучении, переживавшем в России значительный подъем. В качестве аккомпанирующего инструмента педагоги и балетмейстеры предпочитали скрипку, многие из них владели этим инструментом почти профессионально – Х. Иогансон, Ж.-А. Петипа (отец М. И. Петипа), А. Сен-Леон, Э. Чекетти – и самостоятельно могли сопровождать уроки танцев. Утверждение в практике обучения танцу скрипичного аккомпанемента объясняется не только удобством способа обучения, но и широкими возможностями скрипки подчеркивать манеру исполнения различных хореографических па. В связи с возрастанием роли фортепиано как инструмента, аккомпанирующего танцу, возникла потребность в литературе, посвящённой вопросам исполнения танцевальной музыки. Одно из самых ранних печатных изданий такого рода – сборник «Об игре танцев» (1906), выпущенный педагогом-пианистом С. Ф. Шлезингером. Среди первых преподавателей-хореографов, считавших необходимым участие в учебном процессе пианиста-концертмейстера, был В. Д. Тихомиров, – хотя некоторые педагоги танца, не будучи профессионально обученными музыкантами, продолжали сами выполнять концертмейстерские функции в ходе уроков (Н. Легат). Как концертмейстер хореографии начинал свой творческий путь в Ленинградском хореографическом училище выдающийся дирижёр Е. А. Мравинский. В сезоне 1910–1911 гг. в Мариинском театре некоторое время работал концертмейстером балета крупнейший музыковед Б. В. Асафьев. Значительные изменения в профессиональной подготовке концертмейстеров балета произошли в последнем десятилетии XX века в связи с открытием факультетов инструментального исполнительства в хореографии в Академии

Русского балета им. А. Я. Вагановой и в Московской Государственной Академии хореографии. Вместе с осуществлением целенаправленного обучения балетному концертмейстерству обозначилась необходимость научно определить и теоретически сформулировать его специфику. Именно это было сделано Г. А. Безуглой. Большую роль в обмене опытом и мастерством концертмейстеров балета сыграли международные конкурсы танцовщиков и балетмейстеров, во время которых исполнение конкурсных программ осуществлялось исключительно под «живое» музыкальное сопровождение.

Процесс выделения аккомпанемента в самостоятельную разновидность профессиональной работы пианиста начался только во второй половине XIX века. Завершился он в XX столетии. Сейчас очевидна важная роль концертмейстера в исполнительстве, ясно и сколь существенно значение искусства аккомпанемента. Для многих пианистов профессия концертмейстера является основной. Ее престиж поддерживается всероссийскими и международными конкурсами концертмейстеров и наградами (дипломами на конкурсах исполнителей). В профессиональных музыкальных учебных заведениях пианисты обучаются в классе концертмейстерского мастерства, постигая тонкости профессии.

#### **Список литературы:**

1. Алексеев А. Д. Клавирное искусство: Очерки и материалы по истории пианизма. — М.; Л: Музгиз, 1952. — 252 с.
2. Алексеев А. Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX — первой половины XX века. — М., 1995.
3. Алексеев А. Д. Русская фортепьянная музыка. — М., 1963. — 271 с.
4. Алексеев А. Д. Русские пианисты. — М.; Л., 1948.
5. Альиванг А. П. И. Чайковский. — Изд. 3. — М.: Музыка, 1970
6. Арановский М. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века // Русская музыка и XX век. — М., 1997.
7. Аркадьев М. Лирическая вселенная Свиридова // Русская музыка и XX век. - М., 1997.
8. Асафьев Б. В. Великие традиции русской музыки // Асафьев Б. В. Избранные труды. — М., 1955. — Т.4. — С. 63 69.

*Т.А. Анурова  
преподаватель по классу домры, балалайки  
МБУ ДО «Прохоровская ДШИ»*

#### **«Музыкально-педагогическое просвещение родителей в условиях реализации дополнительных общеразвивающих программ»**

В системе обучения музыки в условиях реализации дополнительных общеразвивающих программ наряду с эстетическими основами музыкального искусства, большую роль играет музыкально-педагогическое просвещение, как учащихся, так и родителей. Вопросы музыкального просвещения и

образования-ведущие вопросы музыкальной культуры. Музыкально-педагогическое просвещение не должно навязывать музыку, а убеждать ею.

В музыке, как и в любом виде искусств, учащимся детской школы искусств необходимо быть свидетелем эмоционального воздействия, им необходим пример эмоций. Это один из основных уроков музыки в раннем обучении. Родителям необходимо обладать не только достаточным уровнем знаний о музыкальной культуре, любить ее, но и понимать саму ценность начального музыкального образования, что очень важно и значимо при вхождении ребенка в мир музыки.

Известно, что учащиеся детской школы искусств по-разному реагируют на музыкальные произведения:

- одни – с интересом слушают музыку, проявляют эмоции, свойственные содержанию музыкально – художественного образа, рассказывают о полученных впечатлениях;

- другие – предпочитают участие в различных видах музыкально-исполнительской деятельности (музыкально-ритмические движения, пение, игра в ансамбле);

- третьи – с определившейся потенциальной готовностью к музыкальному творчеству, успешно выполняют творческие задания (ориентируются в предложенных музыкальных образах, самостоятельно действуют).

Из этого следует, что каждый ребенок неповторим и уникален по природе, и задача родителей содействовать развитию всего комплекса музыкальных способностей.

Именно взаимодействие детской школы искусств и семьи в музыкально-образовательном пространстве способствуют развитию музыкальности, формированию элементов представлений о музыкальном искусстве, эмоционально-познавательного интереса учащихся к музыке, созданию предпосылок для устойчивого интереса к музицированию.

Музыкально-педагогическое просвещение родителей в детской школе искусств предполагает максимальную активизацию взрослых с учетом их возможности предпочтений. Эта информация для родителей о предстоящем концерте, рекомендации при выполнении домашнего задания, совместное изготовление к празднику атрибутов, костюмов, оформление зала. Полезно также привлекать родителей как исполнителей. В ходе такого мероприятия родители понимают, что их ребенок талантлив, а дети удивлены, так как видят, своих родителей в роли исполнителя.

Опыт показывает, что музыкальный праздник объединяет взрослых и детей для восприятия музыки, содействие и сотворчество в музицировании, а это так важно для достижения.

Особенно привлекательно проведение «Музыкальной гостиной». Здесь пропагандируются лучшие традиции музыкального просвещения. В «Музыкальной гостиной» проходят творческие встречи педагогов, музыкантов, обращенные ко всем, кого интересует проблемы музыкального воспитания учащихся детской школы искусств. Специалисты – артисты, педагоги, музыковеды – рассказывают, как следует приобщать ребенка к миру музыкального искусства; как сегодня, в условиях невероятной насыщенности музыкально- звукового пространства выделить истинные ценности. О

специфике музыкального образования взрослых и детей, о трудностях и радостях открытия вместе с ребенком музыки и еще о многом другом, касающемся музыкального искусства, можно узнать в «Музыкальной гостиной».

Например, возможны такие тематические встречи в «Музыкальной гостиной»:

- музыкально воспитание в современном мире;
- почему дети любят музыку?;
- традиции домашнего музицирования;
- музыка и здоровье ребенка;
- эмоциональное развитие ребенка и музыка;
- музицируйте вместе с нами;
- влияние семейных традиций на музыкальное воспитание детей;
- молодой семье о музыкальном развитии ребенка;
- праздники в семье;
- музыкальный фольклор детям;
- сказочный мир музыки.

Другой интересной формы музыкального просвещения родителей является «Музыкальная газета». В содержание газеты могут быть включены разные материалы. Так, например: «Для чего нужна музыка?».

Музыка – мир радостных переживаний. Открыть для ребенка этот мир – значит развивать у него способности: музыкальный слух, ритм, память и эмоциональную отзывчивость. С этой целью необходимо воспитывать любовь и интерес к музыке, приобщать ребенка к разнообразным видам музыкальной деятельности: пение, ритмика. Если ребенка приобщают к музыкальной деятельности, то происходит развитие всех его способностей (активируется творчество) и первоначальное формирование музыкально вкуса. Развитие музыкального вкуса и эмоциональной отзывчивости в детской школе искусств создает фундамент музыкальной культуры человека, как части его общедуховной культуры в будущем.

### **Список литературы:**

1. Асафьев Б.В. О музыкальном просвещении и образовании. – М.: «Музыка», 1965.
2. Голованов В.П. Методика и технология работы педагога дополнительного образования. – М.: «Владос», 2004.
3. Халабузарь П.Б. Методика музыкального воспитания. – М.: «Музыка», 1990

*М.А. Бондаренко*  
преподаватель по классу баяна  
МБУ ДО «Прохоровская ДШИ»  
*Л.В. Анисимова*  
преподаватель по классу домры  
МБУ ДО «Прохоровская ДШИ»

## **«Инновационные технологии в образовательном процессе в ДШИ и ДМШ»**

Современное общество стремительно развивается, обновляется и поэтому преподавателям школ искусств и детских музыкальных школ необходимо осваивать новые формы и методы обучения, инновационные технологии и современную технику. Творческий педагог – это педагог, который не стоит на месте, а идет в ногу со временем, изучает и использует информационно – коммуникативные технологии в образовательном процессе. Для работы с учениками ДШИ и ДМШ можно использовать различные цифровые и электронные ресурсы: аудиозаписи, видеозаписи, компьютерные игры и программы, различные документы и материалы в интернете. Всевозможные современные технологии и интернет активно внедряется в музыкальное образование и становится помощником в творческом процессе преподавателей и учащихся. Интернет технологии помогут в сборе и анализе различной информации учениками, познакомят с аудио и видео материалами. Преподаватель организует и контролирует этот вид деятельности, тем самым, вовлекая учащихся в современные мировые процессы, пробуждая интерес к обучению в ДШИ и ДМШ. Преподавателям в учебном процессе для развития музыкальных способностей необходимо использовать индивидуальный подход. Современные дети свободно умеют пользоваться интернетом и педагогу можно предложить вместе прослушать с помощью интернета изучаемое произведение, которое исполняют музыканты профессионалы и ровесники, учащиеся музыкальных школ, прослушать данное произведение, как оно звучит в исполнении на других музыкальных инструментах, затем в беседе с учеником сравнить прослушанный материал.

Интернет, так же поможет и в изучении других предметов в ДШИ и ДМШ, например, по музыкальной литературе в поисках интересных фактов из жизни и творчества различных композиторов, в подготовке рефератов и докладов. Привлекать учащихся при подготовке мероприятий классных часов, в которых используется мультимедийная техника, в подборе видео материалов, музыкальных фрагментов к полотнам художников, стихам. Эта работа поможет увидеть взаимосвязь музыки с другими видами искусства, такими как литература, поэзия, изобразительное искусство. В учебном процессе важна поддержка и заинтересованность родителей. Достигнуть успеха в обучении возможно тогда, когда объединить вместе безграничные возможности интернета, заинтересованность педагога творить и учиться совместно с детьми.

Многие дети, которые обучаются в ДШИ и ДМШ, учатся с удовольствием, но не все достигают успехов в концертной и конкурсной деятельности. Их это не останавливает, учащимся нравится музыкальное творчество, которое формирует их внутренний мир. Кроме классической музыки дети увлекаются прослушиванием современной музыки, поэтому можно предложить на уроке

сделать аранжировки понравившихся мелодий из кинофильмов, мультфильмов, популярных песен, при этом дать возможность проявить инициативу детям. Эта работа поможет получить и развить новые знания и умения.

Совместная творческая деятельность развивает не только знания и умения, а и положительные эмоции, впечатления от знакомства с классической и современной музыкой, помогает в подготовке к экзаменам, к классным и школьным мероприятиям, конкурсам. Таким образом, интернет ресурсы – это мощный фактор, который повышает учебную мотивацию.

Особый контакт, который возникает между преподавателем и учащимся раскрепощает, уменьшает скованность, зажатость. Учащийся чувствует заинтересованность к нему со стороны преподавателя, и тогда раскрывается готовность к новому восприятию музыки, к новому творчеству.

Коммуникативные навыки очень важны для личностного развития учащихся. Одним из приемов такого развития является коллективное музицирование (оркестр, ансамбль). Ему в учебном процессе отводится важная роль. Коллективы можно организовать в классе одного преподавателя и в содружестве с другими преподавателями.

На базе нашей ДШИ уже несколько лет существуют детский ансамбль баянов и аккордеонов «Веселая гармошечка» и ансамбль народных инструментов «Забавушка». Интернет ресурсы помогают включать в репертуар ансамблей разнообразные произведения. Партии для каждого инструмента ансамбля набираются в популярном редакторе нотных партитур Sibelius.

Музыкальной школе на современном этапе необходимо сохранить традиции общего музыкального образования, решать задачу расширения своего воздействия, обучая всех желающих. Задача преподавателя справиться с трудностями в обучении детей у которых проявляется недостаточные музыкальные данные, с помощью подбора разнообразного, интересного репертуара, с применением инновационных приемов в обучении.

А. Гольденвейзер писал: «Почти каждый человек, за исключением глухих от рождения, обладают в той или иной мере музыкальностью и способностью ее развивать. Поэтому, чем шире сеть музыкальных школ и чем распространённее обучение музыке, тем лучше. Но я думаю, что в построении педагогического процесса в музыкальных школах мы недостаточно различаем понятия – общее музыкальное воспитание и обучение музыкантов. Музыка нужно учить всех в той или иной форме и степени, а воспитывать профессионалами – музыкантами не только не всех, но лишь очень немногих».

Ансамблевое музицирование – это не только разновидность исполнительской деятельности, но и форма обучения музыке. Коллективное музицирование вызывает у учащихся огромный интерес и стимул к работе, способно повысить заинтересованность, создает чувство успешного исполнителя музыкальных произведений. Почувствовать эмоциональную удовлетворенность от успешного выступления в ансамбле, ученик более комфортно чувствует себя и в качестве исполнителя – солиста.

Коллективное музицирование отвечает современным задачам ДШИ и ДМШ, помогает сформировать начальные умения и навыки, работая с музыкальным текстом, приобщает к различным музыкальным жанрам, так же помогает в подготовке одаренных детей к концертным и конкурсным

выступлениям, сохраняет традиции национальной музыкальной культуры. Учащиеся участвующие в ансамбле учатся слушать музыку, исполнять свою партию грамотно, рассказывать об исполняемом произведении, применять и совершенствовать исполнительское мастерство, использовать современные технологии. Использование в учебном процессе современных образовательных и информационных технологий помогает проводить исследовательскую работу, развивать творческое воображение, повышает исполнительское мастерство.

### **Список литературы:**

1. Драгайцева Д.Г. Ансамблевое музицирование подростков в классе общего фортепиано как фактор развивающего обучения в Детской музыкальной школе /Д.Г. Драгайцева/ - Москва 2005. 18с.
2. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика./В.В. Крюкова/ - Р-Д: Феникс, 2002. 280с.
3. Никишина И.В. Инновационные педагогические технологии и организация учебно-воспитательного и методического процессов в школе: использование интерактивных форм и методов в процессе обучения учащихся и педагогов. /И.В. Никитина/ - Волгоград: Учитель, 2008. 91с.
4. Смирнов В.Д. Общеразвивающие и психологические возможности ансамблевой игры в ДМШ. /В.Д. Смирнов/ - Газета «Играем с начала» № 5-6 2008г.
5. Фрадкин Ф.А. Школа в системе социализирующих факторов./Ф.А. Фрадкин/ Педагогика.1995. 83с.

*Р.А. Гуреев*  
преподаватель по классу баяна  
МБУ ДО «Прохоровская ДШИ»

### **«Развитие начальных технических навыков баяниста в условиях ДШИ»**

В процессе обучения игре на баяне перед педагогом музыкальной школы, наряду с общими воспитательными и музыкально-художественными задачами стоят задачи развития технических навыков обучающихся.

В широком смысле слова техника является материальной стороной исполнительского искусства, важнейшим средством передачи художественного содержания произведения.

В узком смысле слова технику можно определить, как предельную точность и быстроту пальцевых движений.

Вся техника баяниста может быть подразделена на мелкую (пальцевую) и крупную, а также на технику игры мехом и технику звукоизвлечения, то есть, в сущности, всё, чем занимается обучающийся, начиная с прикосновения к клавише, есть техника. К мелкой технике относятся различные гаммаобразные и арпеджированные пассажи, мелизмы, пальцевые репетиции, двойные ноты. К



крупной технике относятся - пальцевые тремоло, октавы, аккорды, скачки, кистевая техника.

Развитие техники в значительной мере зависит от природных способностей ученика. Но и обучающиеся со средними исполнительскими данными могут достичь высокого технического мастерства при условии правильно организованной, систематической работы над различными видами инструктивного материала: гаммами, арпеджио и аккордами, упражнениями и этюдами.

В течение всего периода обучения следует уделять внимание следующим психологическим факторам: вниманию, воображению, сознанию, эмоциям, развивать их. Необходимо научить ребенка самостоятельно выявлять трудности, ставить перед собой цели.

Теоретики музыкально - исполнительского искусства единодушны в том отношении, что нельзя бесконечно разыгрывать различные технические упражнения и абстрактно заниматься техникой рук в отрыве от конкретных художественно-исполнительских задач. Довольно распространённым является ошибочное мнение о технике как всего - лишь о скорости пальцев, тогда как всё, чем занимается музыкант - исполнитель, есть техника: техника звукоизвлечения, техника ведения меха, мелкая техника, крупная и т. д. для совершенствования техники в большей степени помогает ясное представление звукового результата: «Добейтесь того, чтобы мысленная звуковая картина стала отчётливой, пальцы должны и будут ей повиноваться» – писал известный пианист И. Гофман. Необходима каждодневная кропотливая работа над технически трудными местами. Если встречаются привычные элементы техники – репетиции, гамма - и арпеджиобразные пассажи, то они, как правило, не требуют особых временных затрат. Но очень часто встречаются и непривычные конфигурации, требующие специальных, дополнительных усилий для их освоения. Здесь важно найти свой метод – кратчайший путь для достижения нужного результата. К сожалению, далеко не всегда педагоги помогают ученикам в поисках необходимого метода. В итоге иной обучающийся часами работает над одним пассажем, безумно гоняет его в быстром темпе, а качества всё нет. В технически трудных местах всегда важно осознать: что именно не получается? В таких, например, случаях известный пианист А. Корто советовал: «Вместо многократного повторения текста выявлять трудные элементы и на их основе создавать упражнения» [3].

При работе над технически сложными местами особая роль должна отводиться проигрыванию в медленных темпах. Такие занятия полезны для выработки автоматизированных движений пальцев. Однако механическое отстукивание каждой ноты пассажа в медленном темпе вряд ли принесёт ощутимую пользу. Ритмическая сторона, фразировка, нюансировка обязательно должны соответствовать исполняемому произведению, как в быстром, так и в медленном темпе. При этом в замедленном темпе нельзя мыслить отдельными нотами: каждый тон должен соотноситься с предыдущим и последующим звуком. Главную функцию выполняют активные пальцы, а не кисть.

Для более прочного закрепления трудной конфигурации полезно поиграть её различными фигурами, в том числе пунктирными. При такой игре каждый палец поочередно как бы фиксируется на нужной клавише.

В репертуаре баянистов и аккордеонистов всегда найдутся произведения, где один и тот же вид техники применяется продолжительное время. Даже владея достаточно хорошо нужным техническим приёмом, иногда бывает физически трудно выдержать пьесу до конца [7]. Здесь, кроме выносливости, требуется умение снять напряжение во время исполнения. Этому учению расслабляться, надо учиться. У каждого исполнителя в произведении должны быть намечены такие точки, когда нужно на короткий миг моментально расслабиться. Таковыми могут быть конец и начало фразы или мотива, смена меха, смена динамики – во всех подобного рода случаях можно слегка встряхнуть кистью или предплечьем. Помогает также небольшая смена положения рук, корпуса и т. п.

Одним из самых распространённых видов техники баянистов и аккордеонистов является мелкая техника. В большинстве своём исполнители пользуются штрихом стаккато. Но этот штрих не всегда достаточно полно отражает образную сферу произведения. Штрих стаккато очень эффективен в мелкой технике. Он исполняется молниеносным пальцевым ударом без лишних движений. Если требуется острый, чёткий, упругий штрих, то пальцы следует слегка подогнуть, округлить, работать они будут в этом случае как «молоточки». Когда мы добиваемся лёгкости штриха стаккато в мелкой технике, то может возникнуть тенденция к поверхностной игре. Этого следует избегать [9].

Любой вид техники привлекателен именно тогда, когда он использован виртуозно. «Играть быстро» и «играть виртуозно» – не одно и то же. Главное их отличие в том, что виртуозная игра – целенаправленное устремление каждого, даже самого малого технического фрагмента к своей логической точке.

Исходя из замысла композитора, исполнитель будет пользоваться различными техническими ресурсами. Для думающего, пытливого ученика полезно сначала проанализировать мысленно, а затем и на практике сопоставить следующее: особенности динамики в клавесинных пьесах Куперена, Рамо, Скарлатти и органных прелюдиях и фугах Баха. Регистровку в органных, клавесинных пьесах и в обработках народных песен. В произведениях разных стилей будет различен и сам характер туше. И оттачивать свою технику исполнитель должен не в отрыве от музыкального содержания, а имея перед собой это содержание как конкретную цель. «Для меня существует только одна – единственная действительная техника: та, которая полностью поставлена на службу музыке» – говорил один из прогрессивных музыкантов современности П. Казальс [8]. Для музыканта важно правильно уяснить роль техники в создании художественного образа. Техника ни в коей мере не должна стать самоцелью. Техника – это средство для создания музыкально-художественного образа. Значит, в конечном счёте, главное не пальцевая ловкость, а убедительная передача замысла композитора. Но именно для этого и необходимо владеть достаточным запасом технических средств. И чем этот запас богаче, разнообразнее, тем реальнее возможность наиболее полной и убедительной передачи музыкального содержания. Исходя из сказанного, можно сделать вывод, что роль и значение техники исполнителя трудно переоценить. Если музыкант прекрасно осознаёт первичную задачу

своего исполнительского искусства (создание художественного образа конкретного произведения), то ему должно быть понятно и то, какой титанический труд требуется для достижения нужного звукового образа. Речь в данном случае идёт не о трудностях непосредственного воплощения, а о той громадной целенаправленной технической работе, которая предшествует конечному результату – публичному выступлению.

Освоение инструмента и совершенствование игровых навыков невозможно без изучения и исполнения упражнений, гамм, арпеджио. Работа над упражнениями, гаммами, этюдами является процессом художественным. Успех здесь зависит от выбора правильного метода работы. Игра гамм, упражнений, арпеджио бесполезна без связи с конкретными звуковыми задачами. Успешное техническое развитие происходит лишь в том случае, если при каждом проигрывании обучающимся решается определенная музыкальная задача, контролируется слухом характер звучания, соблюдаются динамические оттенки, ритм, штрихи. В гаммах обязательно должны присутствовать штриховые, ритмические, динамические варианты для привлечения большего интереса обучающегося. В процессе повторения определенных технических формул развиваются необходимые для автоматизма, точности, уверенности исполнительские движения.

Основная работа музыканта – работа над музыкальным произведением, раскрытием его художественного замысла. Но для этого иметь необходимые технические навыки.

Подводя итог вышесказанному, хотелось бы отметить ещё раз, что работа над техникой должна проводиться с учеником систематически и целенаправленно. Принимая во внимание индивидуальные особенности обучающихся и степень их подготовки, педагог может составить для каждого из них определённую программу работы над техникой.

### **Список литературы:**

1. Бизони Ф. «О пианистическом мастерстве». М.–1962г.
2. Бирмак А. «О художественной технике пианиста». М.– 1973г.
3. Ганон Ш. «Пианист - виртуоз». Ленинград» – 1988г.
4. Гвоздев В. «Работа баяниста над развитием техники».М. – 1987г.
5. Гинзбург Л. «О работе над музыкальным произведением». М.– 1981г.
6. Демченко А. «Технические упражнения для баяна». М.– 1967г.
7. Завьялов В. «Баян и вопросы педагогики». «Искусство». – 1992г, переизд.
8. Казальс П. «Работа пианиста над техникой». Л.–1968г.
9. Липс Ф. «Искусство игры на баяне». М.– 1997г.
10. Сафонов Д. «Повседневная работа пианиста и композитора». М.–1979г.

## **«Начальное обучение на духовых инструментах»**

Начальное обучение на музыкальном духовом инструменте – это основная база знаний и умений, которую должен дать ученику педагог. Плохо заложенная основа, в дальнейшем может привести к ряду проблем, исправить которые будет очень сложно и не всегда успешно.

В течение многих лет педагоги и исполнители обсуждали вопрос: когда, с какого возраста следует начинать овладение духовыми инструментами? Существует общее мнение - как можно раньше, но игра на духовом инструменте, безусловно, требует определенного уровня физического развития. Ребенок учится технике дыхания - плавному и толчкообразному, медленному и быстрому выдоху, своевременному и рациональному вдоху, постановке губ, а также согласованным действиям языка и пальцев при минимально физических затратах.

С первого урока - наиболее важной ступени и начинается нелёгкий путь к вершинам исполнительского мастерства. При встрече с учеником нужно учитывать его стремление приступить к игре как можно скорее. Вот почему определенную часть урока следует посвятить извлечению звука. Кроме того, необходимо показать, как правильно собирается и разбирается инструмент, причем учащийся должен повторить эти действия под наблюдением педагога.

Несомненным стимулом желая и стремления начинающего музыканта скорее овладеть исполнительским мастерством будет демонстрация педагогом выразительных возможностей инструмента.

На первых уроках педагог должен рассказать подопечному элементарные, начальные азы нотной грамоты, необходимые для решения поставленных задач. В дальнейшем эти знания нужно будет грамотно и планомерно углублять и пополнять. Необходимо также обратить особое внимание ученика на уход за инструментом, сразу побуждая ребенка бережно относиться к своему делу.

Первый месяц занятий с юным исполнителем характеризуется оперативным решением самых различных задач. Однако неизменно самой главной и приоритетной сферой является формирование постановки исполнительского аппарата учащегося. В течение занятий на инструменте юный исполнитель должен удерживать под контролем много объектов внимания, вследствие чего нервная система ребенка быстро устает. Опытные педагоги знают: после 20 минут совместной работы прежде всего устают губы, затем начинающий музыкант становится рассеянным и плохо воспринимает информацию. Кроме того, вне специального класса ребенок занимается в режиме поиска, проб и ошибок — последних же зачастую оказывается больше, чем правильных. Вот почему в первые недели занятий нужно встречаться с учеником чаще.

Тщательный контроль педагога убережет юного музыканта от ошибок совершаемых в самостоятельной работе. Вот здесь важнейшую роль приобретает умение педагога скопировать промахи ученика, а затем показать и объяснить технические ошибки и причину некачественного звучания. Положительные

изменения в игре учащегося, наблюдаемые при выполнении замечаний и требований педагога, являются наиболее действенным средством убеждения ребёнка.

Главной задачей начального обучения является постижение основ исполнительского мастерства. Любое искусство, в том числе музыкальное, включает в себя не только талант, но и ежедневный труд. Под руководством педагога начинающий исполнитель учится правильно извлекать звуки, удерживать их в одной динамике или изменять различными способами ( посредством губного аппарата и дыхания), связывать звуки между собой при помощи языка и дыхания. На данном этапе обучающийся обязан овладеть штрихами легато, деташе, стакато и грамотно применять их в музыкальных произведениях. Следует уделить пристальное внимание ритмической точности и развитию музыкального слуха юного исполнителя. Выполнение этих требований позволяет заложить фундамент культуры звука инструменталиста, пренебрежение же ими наносит огромный вред воспитанию будущего музыканта.

Вот почему в игре того или иного учащегося на уроке специальности довольно часто можно услышать скрипучую или вялую атаку, приблизительное исполнение ритмического рисунка и фальшивую интонацию. А педагог, не пытаясь устранить явные погрешности игры на инструменте, косвенно поощряет небрежное отношение ученика к техническому исполнению музыкального произведения, в следствие чего начинающий исполнитель оказывается неспособным анализировать результат собственного исполнения. Столь серьёзный недостаток слухового восприятия устраняется с большим трудом, а порой безуспешно.

Большую роль в развитии музыкального слуха играет такая дисциплина как сольфеджио, но это не говорит о том, что нужно ограничиться только одним уроком. Следует обязательно на каждом уроке специальности уделять хотя бы несколько минут построению кварт, квинт, октав, унисонов с фортепиано, что способствует формированию инструментального музыкального слуха.

Огромное значение для будущего музыканта приобретает умение играть по нотам. Зачастую малоопытные инструменталисты не внимательно смотрят в нотный текст и не выполняют требований композитора. Поэтому необходимо постоянно обращать внимание учащегося на точное соблюдение авторских рекомендаций. В сущности, для педагога начальный период обучения - наиболее ответственный этап формирования музыканта-исполнителя. Именно в это время юный инструменталист делает первые самостоятельные шаги, не всегда успешные и результативные. Однако преподавателю следует запастись терпением, направляя поиски и инициативу ученика в нужное русло. Нельзя высмеивать или подавлять активность ребенка, увлеченного самостоятельным поиском знаний, - ведь с пробами и ошибками обычно связан путь к творчеству.

Планирование работы с начинающим музыкантом необходимо осуществлять, исходя принципа - «минимум объектов внимания». Кроме того, материал, отбираемый для изучения, должен быть доступным в техническом плане и, одновременно, показывать рост в развитии исполнителя. Планируя учебный процесс в классе специальности, нужно руководствоваться типовой программой, а также внедрять и свои эффективные методы обучения

начинающих исполнителей. Основной педагогический репертуар, предназначенный для освоения в ДМШ, содержат учебные пособия и хрестоматии.

### **Список литературы:**

1. Леонов В.А. Основы теории и исполнительства и методики обучения игры на духовых инструментах: учебное пособие. – Ростов н/Д: Издательство РГК им. С.В.Рахманинова, 2010г. – 195с.
2. Скороходов В.П. Мастерство кларнетиста. Советы учителя.-Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2012г. – 6с.

*А.И. Кириловский*  
*концертмейстер*  
*МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

### **«Концертная деятельность концертмейстера-баяниста и её особенности в классе фольклорного ансамбля и сольного пения»**

Работа концертмейстера-баяниста детского фольклорного ансамбля специфична. Концертмейстер-баянист в детском фольклорном ансамбле является основообразующей фигурой коллектива. Ведь итогом обучения детей является выступление ансамбля и солистов на экзамене, конкурсе, концерте.

В современной жизнедеятельности человека компьютер стал занимать огромное место. Компьютерные технологии проникли во все сферы деятельности социума, исключение не составляет и работа музыкантов. Но, разумеется, самая высокая техника никогда не сможет заменить прелести звучания живого исполнения.

Не может не огорчать и настораживать обилие всевозможных фонограмм, так называемых «минусовок», активно используемых в концертах разного уровня, более того, не редки они и в конкурсных выступлениях солистов - «народников».

На мой взгляд, творческая деятельность концертмейстера включает в себя две основные составляющие: рабочий процесс и концертную деятельность.

Концертмейстер в фольклорном ансамбле является основополагающей фигурой коллектива, а в детском ансамбле эта роль особенно весома. На нем лежит большая ответственность: он должен уметь создавать народную обработку, импровизировать, знать и воспроизводить подлинные этнографические музыкальные напевы, быть всегда мобилизованным и быстро реагировать на возникающие «внезапные ситуации» (умение своевременно сменить тональность, напомнить детям слова на сцене, если они их забыли и т.п.).

Важным качеством концертмейстера является также и умение создать звуковой баланс между аккомпанементом и исполнительским голосом, а также реализовать темповое и смысловое развитие произведения. В аккомпанемент необходимо добавлять вариативность, создавать иллюзию звучания других музыкальных инструментов посредством различных приёмов игры, зачастую

требуется дописать некоторые партии, сочинить подголоски, уметь транспонировать песню в любую тональность.

Во время исполнения концертного номера важным является умение концертмейстера держать установленный на репетициях темп каждого произведения, помнить, какой ритм наиболее удобен для детей, уметь при необходимости быстро переключаться на новый темповый вариант. В этот момент на первых словах песни концертмейстеру-баянисту важно удержать их в темпе вступления, или в близком вступлению темпе с помощью, например, более акцентированных нескольких тактов. Если этого не сделать сразу, то на протяжении долгого времени придётся в прямом смысле подгонять детский ансамбль, что со стороны будет, безусловно, слышно.

Но бывает и так, что «подгона» просто не избежать. Представьте, что произведение быстрое, зажигательное, а дети поют совершенно в недопустимом темпе. Тогда концертмейстеру придётся вводить учащихся в нужный, или близкий к таковому темп, иначе номер просто не удастся. И это необходимо сделать менее заметным для зрителя, слушателя.

Концертмейстер здесь не только сотоварищ, но и надёжный тыл. Он должен чувствовать состояние голоса, дыхание, психологически-эмоциональный настрой учащегося. Не редки ситуации, когда от волнения дети забывают слова, а в этом случае нужно тихо подсказать, пропустил какую-то долю такта фразы - необходимо быстро «поймать», подхватить. Поэтому концертмейстеру приходится вынужденно менять размер в конкретно-сложившейся ситуации. Таким образом, можно сказать, что концертмейстер, работающий с детскими фольклорными ансамблями или солистами выступает в нескольких ролях. На первом этапе работы над произведением он наряду с педагогом - грамотный наставник, а в сценическом выступлении - равноправный участник.

Концертмейстера можно с уверенностью назвать педагогом-психологом ведь для эффективной его работы с детским фольклорным ансамблем ему необходимы такие личностные и профессиональные качества как позитивный эмоциональный настрой, сопереживание, внимательное и дружеское отношение к детям.

Важна и готовность оказать помощь на сцене. Понятно, что концертмейстер-баянист не является солистом, но если детям требуется помощь на сцене, а он сидит позади, то можно встать, не прекращая играть, подойти к ним, даже запеть с какого-либо места, если у них этого не получилось. Бывает и наоборот. Ребёнок не садится в темпе, а бежит и бежит вперёд. Глохнет окончания слов, берёт недостаточное дыхание, волнуется. С одной стороны легче ребёнка «подсадить» в темпе, чем «подогнать», но, опять же, это услышит зритель. Рецепт снова неоднозначен. Каждый творческий человек в праве его решать по-своему. Но главное помнить основную роль концертмейстера – роль помощника во всём.

Таким образом, концертмейстеру необходимо:

1. Быть в постоянном контакте с детьми;
2. Знать психологию ребёнка;
3. Уметь предотвращать и исправлять ошибки детей;

Что значит «быть в постоянном контакте с детьми»?

Возьмём, например, конечную точку изучения музыкального номера – выступление на сцене. Концертмейстер играет вступление, дети начинают петь. Здесь возникает первая проблема. Очень часто дети в пении под баян после отзвучавшего вступления начинают петь в более медленном темпе. Это происходит из-за того, что они своим слуховым восприятием не всегда понимают баянное вступление.

Тезис «знать психологию ребёнка» так же очень важен, особенно, при аккомпанементе солисту. В отношении детей-солистов концертмейстер-баянист никогда не должен аккомпанировать одинаково. Даже если для двух разных детей педагог взял в работу одну и ту же песню. Каждый ребёнок одарён по-своему, имеет разное мышление, слышит музыку по-разному, берёт неповторимо вокальное дыхание, на своём уровне реагирует на ошибки, переживает не так как другие, рисует для себя только ему понятные образы. Поэтому нельзя играть для каждого ребёнка одинаково. Важно отобразить в аккомпанементе черты, которые были бы характерны только для него, дышать вместе с ним, помогать на столько, насколько ему это необходимо.

Тезис «уметь предотвращать и исправлять ошибки детей» плавно вытекает из двух вышеописанных.

Концертмейстер должен обладать выдержкой и интуицией, предвидеть возможное развитие ситуации, должен всегда быть готовым к какому-то неожиданному повороту событий. Даже аккомпанируя солисту или ансамблю несложные русские народные песни или припевки, необходимо находиться в контакте с исполнителями, аккомпанировать, постоянно поддерживая визуальный контакт. Следовательно, концертмейстер не имеет права на ошибку во время концертного выступления, а если и имеет – то на такую, которая не собьёт и не выведет из равновесия ансамбль, солиста.

Никто не оспаривает ведущую роль руководителя творческого коллектива в вопросах предконцертной подготовки учащихся. Но в условиях концерта, конкурсного выступления руководитель всегда находится в концертном зале, он слушатель. Концертмейстер же, выступая партнером в ансамбле, не только сопереживает, но и реальными действиями оказывает помощь и поддержку учащимся. Дети очень отзывчивы на доброе и участливое отношение к ним. И если концертмейстер – это не просто должность и деловое выполнение служебных обязанностей, а старший, более опытный и заинтересованный музыкант, то именно с его появлением в классе начинается самая интересная творческая работа.

Хочется отметить, что сегодня понимание истинной роли и места концертмейстера в творческом коллективе постепенно меняется к лучшему. Так, стало доброй традицией на конкурсах различных уровней награждать дипломами и концертмейстеров. Так как их деятельность напрямую влияет на эффективность образовательного процесса, на уровень совместных концертных выступлений и успех коллектива в целом.

### **Список литературы:**

1. Крючков Н.А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения/ Н.А. Крючков. М: Музгиз,1981г.



2. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. – 2001. - № 2.
3. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. – 2001. - № 5
4. Мотов В. Развитие первоначальных навыков игры по слуху/ В.Мотов. М.:Музыка 1989 г.
5. Шахов Г.И. Концертмейстерский класс/ Г.И.Шахов. М.,2000 г.

*В.А. Стрелецкий*  
преподаватель по классу кларнета  
МБУ ДО ДМШ п. Яковлево

### **«Контроль над действиями компонентов исполнительского аппарата»**

При игре на деревянных духовых инструментах от музыканта неизменно требуется большая сосредоточенность внимания, представлять (предслышать), слушать свою игру, принимать мгновенные решения по управлению звучанием. Особо важна концентрация внимания в процессе занятий-упражнений, в ходе которых вырабатываются какие-либо автоматизмы игровых приемов.

Недостатком подобных занятий является сложность зрительного контроля над положением компонентов исполнительского аппарата перед звукоизвлечением и над их движениями при управлении звучанием инструмента. В данной ситуации педагог, работающий с учеником, должен обратить внимание на звуковой результат и на ощущения, не основанные на слуховом или зрительном восприятии. Начинающему музыканту необходимо научиться осуществлять контроль над действиями компонентов своего исполнительского аппарата прежде всего посредством чувственного комплекса, исходящего от работы мышц и кожной восприимчивости. На остроту ощущений воздействуют внутренние и внешние факторы среды. Внутренние факторы характеризуются состоянием центральной нервной системы, органов и мышц, участвующих в звукоизвлечении. Внешние факторы включают в себя акустику помещения, температуру и влажность воздуха, определенные качества инструмента и т. п. Ощущения, не основанные на слуховом или зрительном восприятии, разделяются на три типа:

- двигательные (следствие работы мышц дыхания, губного аппарата и т. п.);
- вибрационные (результат вибрации инструмента, губ, трости, воздуха);
- осязательные (следствие воздушного давления, контакта губ с мундштуком, тростью).

Определенные ощущения возникают в результате раздражения нервных окончаний-рецепторов. По месту расположения рецепторов ощущения делятся на три группы:

- внешние (прикосновение, трение, давление, вибрация и т. д.);
- внутренние (исходящие от внутренних органов);
- внутримышечные (чувство напряжения, усилия, движения).

Внешние ощущения воспринимаются и осознаются сразу же. Потому в течение первого года занятий ученик преимущественно опирается на них при управлении звучанием инструмента. Сигналы, поступающие от работы внутренних органов, могут реально оцениваться по прошествии указанного года. Комплекс внутримышечных и костных ощущений осознается постепенно в течение нескольких лет.

Двигательное чувство формируется очень медленно. Оно значительно уступает слуховым или зрительным ощущениям в яркости и отчетливости.

Осознаваемость ощущений предопределяется психофизиологическими уровнями построения движений. В частности, действия компонентов исполнительского аппарата, непосредственно управляющих звучанием инструмента, регулируются в основном уровнями А и В, которые воспринимают лишь внутримышечные процессы. При этом мышечные напряжения (т. е. работа уровня А), как правило, не достигают сознания. Однако музыкант может определить степень усилий при помощи движений, строящихся на уровне В. К примеру, если учащийся впервые взял в руки инструмент, специалисту будет заметно, что пальцы чрезмерно напряжены. Ученик же не ощущает излишнего усилия, т. к. оно не превышает физических затрат, имевших место в предшествующей жизнедеятельности. Но только учащийся пошевелит хотя бы одним пальцем - и степень мышечного напряжения становится в определенной мере осознаваемой. Поэтому все коррекции движений, управляемых уровнем А, следует производить через уровень В: «пошевели пальцами», «опусти плечи» и т. п.

Во время игры на инструменте у музыканта возникают вибрационные ощущения, вызываемые звукообразованием. Колебательная энергия, распространяясь в мышечных тканях губ, в воздухоносных путях исполнителя, достигает не только слуховых органов, но даже диафрагмы.

Вибрационные ощущения, ясно осознаваемые исполнителем, исходят от рук, губ, полости рта, глотки и гортани. Весьма сильным является восприятие мягкого нёба, в котором находится большое количество рецепторов вибрации.

Ощущения данного типа позволяют исполнителю оценить — как работают губы, трость, какова отзывчивость инструмента? Временная потеря вибрационного чувства, привычного музыканту, нередко ведет исполнителя к поиску выхода из создавшегося положения в подборе тростей или мундштуков. Ничего хорошего из этого не получается. К примеру, частая смена мундштуков наносит столь ощутимый ущерб губному аппарату, что даже извлечение звука становится проблемой. Опытные педагоги знают, как избежать последствий «мундштучной болезни»: главное - не допускать ее возникновения. Если же преподаватель упустил момент и учащийся попал в круговорот смены, например, тростей, необходимо настоять на возврате к исходному варианту. В итоге через две-три недели все придет в норму.

Осязательное чувство осознается исполнителем сразу же и формируется раньше других. В манипуляциях с тростью учащийся довольно скоро устанавливает границы ее контакта с губами: расположение относительно углов рта, глубину захвата и др. Посредством осязательных ощущений определяется сила упругости и прижима трости. При формировании осязательных ощущений, исходящих от работы губного аппарата, нужно быть очень

осторожным. К примеру, яркость восприятия зависит от давления, приложенного к тому или иному участку тела. Желая «почувствовать» трость или мундштук, учащийся увеличивает прижим. Если эта «инициатива» ускользнет от внимания педагога, начинающий музыкант может приобрести зажатость губного аппарата.

Комплекс ощущений исполнительского аппарата музыканта, играющего на духовом инструменте, складывается из внешней, внутренней, внутримышечной и костной чувствительности, которой наделены губной аппарат, дыхание, руки и т. п. Особенности восприятия (тип нервной системы, насыщенность кожи, слизистой оболочки и костных тканей определенными рецептерами) и степень тренированности - вот что определяет остроту ощущений. Данное обстоятельство является главной причиной различий в педагогических оценках работы компонентов или исполнительского аппарата в целом с позиции синтеза чувств, возникающих при игре того или иного музыканта. Полное совпадение ощущений, образующихся при игре на духовых инструментах, у исполнителей бывает крайне редко. Потому всякие попытки педагога объяснить ученику принцип работы исполнительского аппарата с позиции собственного чувства или чьих-нибудь описаний в лучшем случае бесполезны. В худшем же молодой музыкант, который пытается освоить технический прием, опираясь на чужие ощущения, может приобрести трудноисправимый недостаток. Прибегая к подобным объяснениям, следует соблюдать крайнюю осторожность.

Ощущения, не основанные на слуховом или зрительном восприятии, как средство контроля за действиями аппарата или его компонентов развиваются на благодатной почве, когда учащийся избавлен от всевозможных зажатостей. Преподавателю нужно помнить, что чувственный синтез по сути своей является следствием, а не причиной определенного звучания. Если в процессе занятий достигнут положительный результат, необходимо выяснить у учащегося - как изменились его ощущения, что в них появилось нового? Именно это новое (пусть даже и необычное) музыкант должен закрепить и постоянно сохранять при игре. Формирование ощущений следует подчинить принципу: от замысла - к правильному действию (движению) - к качественному звучанию - к осознанию и запоминанию возникающего чувства. Попытка нарушить логическую последовательность, присущую данному принципу, неизбежно ведет к потере времени.

### **Список литературы:**

1. Леонов В.А. Основы теории и исполнительства и методики обучения игры на духовых инструментах: учебное пособие. – Ростов н/Д: Издательство РГК им. С.В.Рахманинова, 2010г. – 264с.
2. Скороходов В.П. Мастерство кларнетиста. Советы учителя.-Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2012г. – 26с.

## **«Современный взгляд на школу игры на флейте»**

Преподаватели детских музыкальных школ по классу духовых инструментов с первых же встреч со своими учениками сталкиваются с отсутствием методических пособий, которые могут служить основой для обучения начинающих, не обладающих какой бы то ни было подготовкой. Существующие в печатных изданиях "Школы" для духовых инструментов грешат устаревшими методическими установками и отсутствием последовательности в расположении нотного материала в порядке постепенного возрастания технических трудностей. Несоблюдение этого очень важного принципа ставит перед обучающимися неразрешимые, особенно на первых порах, задачи.

В дореволюционной России издавались «Школы игры на флейте» главным образом двух авторов - Поппа и Чиарди. Они переиздаются почему-то и в наше время. Оба эти издания грешат всеми недостатками, о которых говорилось выше, а именно: их методические установки слишком устарели и пользоваться ими нельзя; в примерах для упражнений отсутствует последовательность в нарастании технических трудностей.

В тридцатых годах XX века была издана «Школа» В.Н. Цыбина под заголовком-Основы техники игры на флейте. Школа эта не переиздавалась, и сохранившиеся кое-где экземпляры ее представляют собой библиографическую редкость. В конце 30-х годов Н.И. Платонов, будучи уже профессором Московской консерватории издал свою «Школу игры на флейте». Эта «Школа» выдержала уже семь изданий, и на протяжении многих лет, также и на сегодня, является единственным печатным методическим пособием для преподавателей детских музыкальных школ и, отчасти, училищ.


Автор «Школы» Н.И. Платонов - широко образованный музыкант-композитор, флейтист, педагог закончил Московскую консерваторию по классу флейты у профессора В.Н. Цыбина, воспринял от него для своей последующей педагогической и научно-композиторской деятельности многие теоретические, методические установки и практические приемы их применения. За свои композиторские и научные труды удостоен ученой степени доктора искусствоведения, а за педагогическую деятельность - ученого звания профессора.

Ю.Н. Должиков, редактор этого издания «Школы» является учеником Н.И. Платонова по Московской консерватории. В настоящее время преподает там же в звании доцента. В своих эстетических, научно-методических и педагогических установках полностью отошел от системы своего учителя и пропагандирует и внедряет в педагогическую практику французскую систему профессора Парижской консерватории Ж.-П. Рампаля, в корне разрушающую технологическую основу традиционного искусства игры на флейте, а отсюда - и эстетическую основу её. Редакторская работа Ю.Н. Должикова по «Школе» не коснулась «Методических указаний» автора, а ограничилась лишь добавлением

к ней некоторых пьес и этюдов как собственного сочинения, так и других авторов.

В предисловии, которое излагает общую направленность «Школы», её идею, автор предлагает воспитывать навыки игры на флейте на художественном материале. Это положение, не вызывающее возражений в принципе, далеко не всегда может быть применено на практике. Примером может служить уже первая пьеса их художественного репертуара – «Аллегретто» из Сонаты для ф.-п. Бетховена (соч.2, №2, стр. 12 «Школы»). Практика показывает, что наиболее трудным профессионально воспитуемым исполнительским приёмом является дыхание. Предварительные 18 упражнений и следующие за ними Два этюда Ю. Должикова недостаточны для того, чтобы натренировать дыхание, способное обеспечить полнозвучное исполнение четырёхтактовой фразы этой пьесы. Дыхание - неизбежно и, в лучшем случае, его придется брать после второго такта; а такая цезура дробит фразу, лишает ее художественной выразительности и вступает в противоречие с положениями автора, изложенными в Методических указаниях в разделе «О дыхании» (последний абзац раздела). В примечании к этой же пьесе автор предупреждает о возможности неточной интонации в нюансах «р» и «Р». Однако, говорить об исполнении нюансов (особенно «р») на этом этапе обучения нельзя. При недостаточно натренированном амбушюре звуки на флейте, особенно во второй октаве, могут извлекаться только при интенсивном вдувании, то есть - в нюансе «Р».

То же самое можно сказать и об исполнении двух следующих пьес из «Альбома для юношества» Р. Шумана и об этюде и пьесах на стр. 15, 16, 17, 18. Примечание к пьесе на стр. 17 касается вдоха, тогда как ученику для исполнения фраз, отмеченных автором цезурами, нужен протяженный, интенсивный выдох, каковым он к этому сроку обучения еще не владеет.

«Школа» рассчитана на три года обучения и предназначена для начинающих, не «обладающих какой бы то ни было подготовкой» (из предисловия), исходя из этого, помещение на стр. подготовительного Этюда Платонова, а на стр. 19 – «Песенки» Ревуцкого кажется преждевременным: первые 3-4 месяца обучения не обеспечат ещё ученику умения «справиться» с метроритмическими трудностями «Песенки», особенно с фигурой  правильное исполнение которой представляет некоторые трудности даже для профессионалов.

Не исполнимы на одно дыхание и фразы «Протяжной» из сборника Балакирева на стр.21.

В предисловии автор говорит, что «к изучению легких гамм и арпеджио ученик приступает в конце первого года обучения». Автор не расшифровывает понятия «легкая гамма». Если «легкость» гаммы определяется аппликатурой (а по всей вероятности это так и надо понимать), то возрастание аппликатурных трудностей совсем не связано с увеличением ключевых знаков; например: гамму ля-бемоль мажор сыграть легче (удобнее), чем гамму до-мажор; гамму соль-диез минор – легче, чем ми-минор и т.п. Что же касается до арпеджированных аккордов - хотя только трезвучий - то исполнение их представит для ученика непреодолимые трудности, и от них на первом году обучения лучше отказаться вовсе.

Особо надо сказать об исполнении арпеджированных аккордов и их обращений от одной ноты. Этот способ, предложенный в свое время еще В.Н. Цыбиным, значительно развивает музыкально-мыслительные способности ученика, делает его ежедневные обязательные занятия на инструменте более интересными, а, следовательно, и менее утомительными. Однако, этот способ требует и безусловного знания интервального состава всех употребительных аккордов и их обращений. Вряд ли начинающий без всякой подготовки ученик сможет все это усвоить к концу первого года обучения; исполнение арпеджированных аккордов этим способом представляет трудности даже для студента ВУЗа.

Предлагая штриховые варианты изучения гамм и аккордов, автор ограничивается двумя штрихами: легато и стаккато, и совершенно не упоминает о штрихе деташе, как наиболее просто и естественно исполняемом, и как о родоначальнике всех остальных отдельно исполняемых штрихов. А штрих стаккато, как производный от деташе, требует уже натренированного языка и представляет определенные трудности для начинающих. В методических указаниях в разделе «Исполнение штрихов» автор так же, без объяснения причин, не применяет термин «деташе», несмотря на то, что этот термин принят в обращение всеми исполнителями на всех духовых инструментах, и сам по себе очень хорошо определяет существо штриха. Не употребляет автор и термина «атака», определяющего первоначальный момент звукообразования, и также взятый «на вооружение» всеми музыкантами-духовиками. Редактор этого издания «Школы» Ю. Должиков не оговаривает эти два случая, что заставляет думать о его согласии с автором.

Не может не вызвать возражения и употребление автором термина «нон легато» в применении к определенному штриху на духовых инструментах, на флейте в частности. Термин «нон-легато», взятый из фортепианной терминологии, был когда-то искусственно и бездумно перенесен на штрихи на духовых инструментах; а им сейчас определяют штрих стаккато с применением мягкой атаки, то есть мягкое стаккато, тогда как нон легато в переводе означает - не связно, т.е. отдельно, т.е. деташе. Нужно заметить, что у струнных инструментов нет штриха нон легато, а штрих, выписанный таким образом, исполняется как стаккато на движении смычка в одну сторону.

Двойное стаккато - сложный прием, и заниматься изучением и освоением его, вопреки рекомендациям автора, надо по возможности позже.

Методический и нотный материал первого года обучения автор заканчивает примерами на упражнения в гаммах и арпеджированных аккордах (о трудностях исполнения этих упражнений говорилось выше).

Второй раздел «Школы» (название условное) начинается Этюдом фа-мажор (стр. 43). В этом этюде автор применяет графическое обозначение акцента и штриха тенуто не объясняя способов исполнения этих обозначений в «Методических указаниях» в разделе «Исполнение штрихов». В этом же этюде автор применяет трудный для освоения начинающими прием замены клапана си-бемоль на клапан си, находящихся под одним пальцем, так же не объясняя способа такой замены. Но, может быть, включение этого Этюда в «Школу» - это просчет редактора Ю. Должикова, в авторской редакции «Школы» этого Этюда нет.

В последующих упражнениях, этюдах и пьесах моменты вдоха определены так, что исполнение их от цезуры до цезуры под силу только уже опытным профессионалам. В начале второго года обучения начинающий еще не может регулировать такой протяженный во времени выдох, определяемый автором Школы расставленными цезурами. Во всех случаях столь протяженного выдоха приходится искать дополнительные возможности для вдоха, что далеко не всегда будет совпадать с построением мотива или фразы.

В Этюде соль-минор (стр.51) так же не объясняется способ замены клапана си-бемоль на си; такое объяснение встречается значительно позже, только на стр.66 в примечании к Менуэту Моцарта. Однако с рекомендуемым способом замены именно в этом месте согласиться нельзя: второе си-бемоль тоже надо играть клапаном ля-диез. На флейтах последних конструкций есть дополнительный рычажок для клапана си-бемоль, находящийся под указательным пальцем правой руки; этот рычажок очень облегчает замену клапанов си-бемоль и си, и им в приведенном примере надо воспользоваться.

В такой же мере позже, только на стр. 111 объясняются способы исполнения разных мелизмов; в то время, как на стр. 52, в Гавоте И.С. Баха уже применяются и короткие форшлаги и трель. Что должен делать педагог, если он хочет выполнить предписание автора – «изучать Школу без всяких пропусков, начиная с первого номера и до последнего?» Помещение этой пьесы именно в этом месте надо считать преждевременным.

Можно предположить, что изучением этой пьесы заканчивается второй год обучения «начинающих, не обладающих какой бы то ни было подготовкой». Однако, инструктивный и художественный материал, помещенный в последнем разделе «Школы» содержит такие непреодолимые на третьем году обучения трудности, что может быть, да и то выборочно, использован начиная с первого курса музыкального училища, то есть в лучшем случае на 5-м - 6-м годах обучения. Методические указания автора, включая и примечания к разделам и отдельным пьесам и упражнениям, содержат очень мало информации. Педагог, пользующийся этой «Школой» должен изобретать свою методику обучения, заполняющую пустоты в «Методических указаниях»... Дальнейший обзор будет производиться с позиций возможностей учащегося музыкального училища.

В разделе «Упражнения для развития беглости в исполнении хроматических последовательностей» автор указывает на трудности в координации движений пальцев при переходах: ля-си-бемоль и обратно в первой и второй октавах и ре-диез-ми и обратно в третьей октаве. Все это верно, но автор не говорит о такой же трудности при переходе от ми к фа и наоборот, последовательности - ре-фа-ля и ре-фа-диез-ля и наоборот в третьей октаве (правда, эта последовательность не хроматическая). Первое упражнение этого раздела (стр.86) особых трудностей для работы пальцев не представляет; главная трудность - в другом: она заключается в необходимости выдувания в течение продолжительного времени звуков третьей октавы. При неокрепшем в должной мере амбушюре это упражнение может принести непоправимый вред – «сорвать» амбушюр; заниматься этим упражнением можно не раньше, чем со второго курса училища. Можно заняться им и раньше, но только исключив использование третьей октавы, то есть, освоив первые 16 тактов перейти на последние 16 тактов. А этюд, помещенный следом за этим упражнением

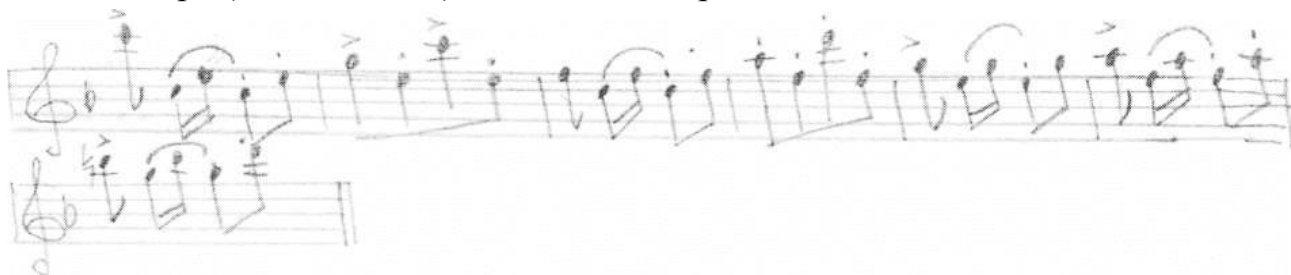
доступен для исполнения только зрелому профессионалу: по трудности он не уступает известному «Полету шмеля» Римского-Корсакова.

Помещённая редактором на стр.93 «Юмореска» Дворжака изобилует форшлагами, списанными механически и не осмысленно со скрипичной партии. В переложении же для флейты они грузят исполнение, делают его тяжеловесным и, на этом уровне исполнительского мастерства, неуклюжим, поэтому их надо исключать, так же, как и морденты на стр. 96. Ария из «Классической сонаты» Ан. Александрова трудна и в ритмическом отношении и для понимания и может быть предложена учащемуся не раньше конца второго курса.

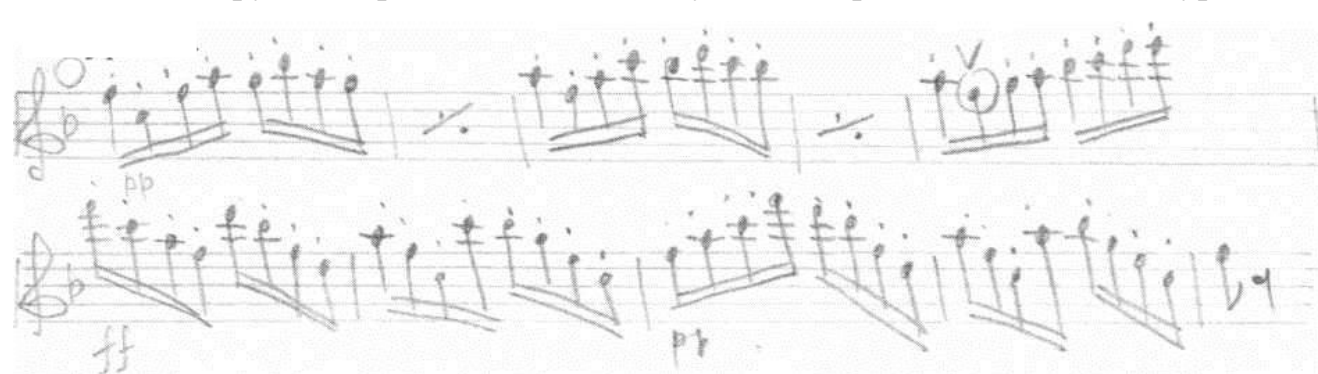
Начиная со второго курса учащемуся можно предложить упражнения на двойное стаккато и тогда надо вернуться на стр. 69 и, после освоения этого материала, перейти к упражнениям на стр. 100.

Вызывает недоумение и возражение расстановка моментов взятия дыхания в Прелюдии Лядова на стр. 104; протяженность выдоха, указанная автором Школы не под силу далее профессионалу. В связи с этим возникает вопрос: кому нужно преждевременное заболевание эмфиземой легких у неокрепшего организма?

«Тамбурин» Госсекса в этом переложении неприемлем для исполнения. Четырехзвучные пассажи в тактах 51 и 53 по аппликатурным комбинациям чрезвычайно трудны для исполнения в надлежащем темпе. Поэтому весь эпизод в до-мажоре (такты 51 - 57) должен быть представлен в таком виде:



Шестнадцатые в тактах после перехода на знак  $\oplus$  не могут быть сыграны на одно дыхание, необходимо найти возможность организованно взять дыхание путем исключения некоторых нот. Дыхание, взятое на тактовых чертах неизбежно нарушит стройность течения музыки неорганизованными цезурами.



Следовало бы объяснить хотя бы в примечаниях - что означают знаки  $\oplus$   $\otimes$  «Мелодия» из оперы Глюка «Орфей» представляет собой наивысшее интерпретационные трудности. В.И. Цыбин говорил, что по исполнению этой пьесы можно определить степень профессиональной пригодности исполнителя. Она требует идеального ровного звучания звукоряда, абсолютно верно



найденного темпа, идеально натренированного дыхания и умения рассчитывать и распределять его... (высказывание В.Н. Цыбина приводится со слов его ученика - Р.Г. Мироновича). Все это недоступно учащимся музыкальных училищ; включение этой пьесы в «Школу» представляется неоправданным. Ре-минорный восходящий пассаж в 8-м такте должен исполняться в мелодическом ладу (с си-бекаром), а не в гармоническом...

В такой же мере является неоправданным включение в «Школу» редактором «Антракта» к 3-му действию оперы «Кармен» Ж. Бизе из-за интерпретационных трудностей и трудностей в дыхании и звуковедении.

Как уже было сказано – «Школа» Н.И. Платонова является на сегодня единственным учебным пособием для начинающих флейтистов. Использовать эту «Школу» в качестве самоучителя нельзя, она содержит слишком мало информационного материала для самообучения.

Ученик, обучающийся по этой «Школе» должен все время находиться под пристальным контролем преподавателя и пользоваться его разъяснениями и советами. Преподавателю же надо очень разумно подходить к рекомендациям автора и редактора «Школы», особенно в отношении дыхания, укрепления амбушюра и, конечно, выбора пьес и этюдов, доступных исполнению их учеником в зависимости от его технической и общемузыкальной подготовки.

### **специализация музыкально-теоретических дисциплин, хорового пения и вокала**

*О.А. Гончарова  
преподаватель по классу фольклора  
МБУ ДО ДШИ п. Ивня*

#### **«Начальные этапы многоголосия как метод развития творческих навыков исполнителей»**

Всестороннее творческое развитие участников народно-песенных коллективов – одна из главных задач, стоящих в настоящее время перед народно-хоровым исполнительством, постоянно и широко развивающимся во всех своих формах: профессиональной, самодеятельной, учебной. Решение этой задачи, несомненно, окажет помощь в деле воспитания гармонически развитой личности.

Одной из сторон творческого развития исполнителей является формирование у них умения распевать, «разводить на голоса» напев народной песни. В таком творческом процессе сливаются воедино индивидуальное и коллективное начала, и возникает сотворчество руководителя и всех участников коллектива. Имей такое сотворчество, как известно, свойственно аутентичным фольклорным коллективам, которые, с одной стороны, бережно сохраняют определенную народно-песенную традицию, а с другой – постоянно творчески преломляют и развивают ее, иначе «традиция стала бы штампом».

В народно-песенном искусстве создание и исполнение неразрывно связаны, слиты в едином творческом процессе, которому свойственны

импровизационность и варьирование. Известный собиратель русских народных песен Н.Лопатин писал: «По своему музыкальному строю русская песня весьма легко поддается вариациям напева и его украшениям, а природное чутье к красоте сочетания звуков заставляет певца, раз ему поют основной напев украшать его подголосками».

Таким образом, ясно, что народно-песенные традиции сохраняются, передаются и развиваются в едином исполнительско-творческом процессе, где импровизационный распев занимает одно из ведущих мест.

Для того чтобы овладеть навыками импровизационного распева, необходимо научиться творчески работать с фольклорным первоисточником. Исполнительская практика рождает потребность такого рода деятельности, что обусловлено рядом моментов. Во - первых, нехваткой репертуара, одним из источников формирования которого могут стать распетые в коллективе песни.

Во-вторых, необходимо добиться творческой заинтересованности исполнителей, она поможет формированию у них потребности в творческой деятельности, мотивом которой станет желание исполнителей самораскрытия.

Для того чтобы «творчески работать над песнями», руководитель должен иметь определенные знания и навыки. В данной работе автор делится опытом творческой работы по разведению песен на голоса с учебными и самодеятельными коллективами.

Распев песни «на голоса» по существу представляет собой коллективную обработку, при создании которой исполнители могут полностью использовать свои вокальные возможности, что сближает такую обработку с аранжировкой, предусматривающей, приспособление песенного материала к особенностям определенного состава.

Приступая к распеву песен на голоса, руководителю необходимо знать, каким образом вызвать интерес у исполнителей к творчеству.

Для этого песни, отобранные для распева, должны отвечать следующим требованиям: быть яркими по-своему мелодически и поэтическому материалу, который сразу привлекал бы внимание исполнителей, несложными и легко запоминающимися на слух (что особенно важно на начальной стадии овладения творческим процессом распевания, когда певцы обязательно должны почувствовать творческую отдачу).

Кроме того, желательно брать песни, записанные самим руководителем и участниками коллектива. Такие песни особенно прочувствованы, а накопленный при их записи и расшифровке слуховой опыт поможет объективнее подойти к разведению на голоса, а также выявить характерные для данной песенной традиции особенности.

Важно определить, целесообразно ли распевать выбранную песню. Как известно, не все народные песни поддаются разведению на голоса, особенно календарные, трудовые, причеты, в силу того, что данным жанрам не свойственно развитое многоголосие. Поэтому важно точно определить жанр песни, проанализировав ее текстовое содержание и мелодию.

Руководитель должен совместно с исполнителями кропотливо искать возможные подголоски. При этом необходимо верно оценить качественную сторону возникающих вариантов и отобрать лучшие из них. Здесь большое значение имеет чуткий слуховой контроль за постоянно меняющимися

звучаниями, чтобы вовремя поправить певцов, подсказать им возможный путь распева. Для этого руководителю необходимо обладать довольно развитыми слуховыми восприятиями, направляя творческий процесс распева, важно ставить перед исполнителями в первую очередь художественно-образные задачи, подчиняя им чисто технологические. Чтобы вызвать у певцов соответствующие эмоциональное отношение к песне, надо раскрыть ее основной образ, пользуясь при этом красочными эпитетами, сравнениями, ассоциациями, но для этого самому руководителю необходимо прочно «вжиться» в песню.

Большое внимание при организации распевания на голоса следует уделить роли и месту каждого участника коллектива в этом творческом процессе. Прежде всего, необходимо распределить между певцами функции голосов, иными словами, наметить, кто должен вести основной напев, а кто искать подголоски, характер и местоположение которых будут зависеть от стилевой принадлежности песни.

В процессе распева функции голосов целесообразно менять: кто вел основной напев – ищет подголоски и наоборот. Такая переменность функций позволит каждому певцу предложить свой вариант в процессе распева песни, что обеспечит систематичность в выработке навыков исполнителей.

Немалую роль играет расстановка участников. Чередование певцов с противоположными голосами (высокие, низкие), а также исполнителей, ведущих основной напев, облегчает участнику распева слуховой контроль за качеством своего варианта, дает возможность слушать почти всю звучащую партитуру, обостряет интонационное мышление, развивает чувство ансамбля.

Прежде чем приступить к распеванию на голоса той или иной песни, руководитель должен подыскать к ее основному напеву подголоски, определить их характер и местоположение, наметить фактуру словом, «составить» возможную многоголосную партитуру данной песни для состава своего коллектива. Для этого нужно всесторонне проанализировать фольклорный первоисточник.

Прежде всего, необходимо определить его ладовую структуру, в чем поможет правильное выявление опорных тонов. Определенное последование опорных тонов является стержнем ладовой организации народной песни, это последование строго соблюдай при варьировании напева.

Основываясь на принадлежности песни к определенному родно-певческому стилю, руководитель может определить характер возможных подголосков. При распеве следует с большим вниманием отнестись к поэтическому тексту. Для этого руководителю необходимо выявить музыкально-слоговой ритм песни.

Чтобы установить круг созвучий, которые могут быть применены при распеве определенной песни, руководитель должен выявить заложенную в ней внутреннюю и как бы скрытую гармонию. Возможно наметить гармонические сочетания путем сопоставления «последовательных вариантов исполнения песни при ее куплетном повторении».

Итак, при распеве на голоса должны воссоздаваться присущие данному песенному материалу ладовые, фактурные, метрические и гармонические

особенности, дабы не нарушить охранительной функции самой народно-певческой традиции.

Кроме вышесказанного, при разведении народной песни на голоса следует учитывать ведущую роль основного напева. Известно, что в аутентичных коллективах исполнители только тогда подстраивают подголоски, когда звучит основной напев песни. Поэтому руководителю необходимо прежде всего выявить основной напев.

При распеве на голоса нужно ставить, перед исполнителями цель – сочинять подголоски с учетом характера и мелодико-ритмического рисунка основного напева, в противном случае он может быть затемнен, вместо того чтобы всеми средствами дополняться и раскрываться.

Помимо основного напева, необходимо учитывать тесситурное удобство голосов; характерные для данной песни исполнительские приемы; стилевые особенности многоголосия. При этом надо добиваться плавности голосоведения.

Осуществляя разведение на голоса, руководителю надо опираться не только на данные проведенного теоретического анализа, но и на музыкально-слуховые восприятия и представления исполнителей. Необходимо постоянно развивать слуховое восприятие певцов, активизировать у них слуховую голосовую координацию, добиваться при варьировании естественности, осмысленности и красоты в мелодических линиях голосов и сочетании их между собой.

Существуют способы развития слуховых навыков в работе с учебными и самостоятельными коллективами.

Прежде всего – это запись на магнитофон всего процесса поиска подголосков от его начальной фазы до конечного итога с обязательным совместным с исполнителями прослушиванием каждой пробы. Во-первых, это позволит певцам услышать свой вариант и всю партитуру целиком и дать им определенную оценку, во-вторых, это облегчит руководителю управление процессом распева, а в дальнейшем облегчит отбор наилучших вариантов и их нотирование.

Другой способ развития слуховых навыков исполнителей осуществляется в индивидуальной форме. Он состоит в том, что каждому из певцов предлагается сочинить свой подголосок, обязательно представляя при этом внутренним слухом звучание основного напева и постоянно соотнося с ним свой вариант.

Третий способ применяется, если состав хора или ансамбля многочислен (свыше 12 человек). В таких случаях его целесообразно разделить на 2 группы, учитывая то, что в малой группе певцы лучше слышат друг друга. Одна группа распевает, другая слушает ее и дает оценку, затем наоборот. Так исполнители, попеременно импровизируя и слушая друг друга, учатся на своих ошибках, постепенно их преодолевая.

Большую роль в развитии слуховых навыков играет слуховой анализ.

Прежде чем распевать песню, необходимо дать певцам послушать ряд аналогичных по жанру и стилевой принадлежности песен.

Слушать песни надо целенаправленно. В этом поможет предлагаемая специальная анкета слухового анализа.

Овладение творческими навыками распевания песен на голоса должно проходить постепенно: от простого к сложному. Следует выделить 4 этапа этого процесса в зависимости от распеваемого материала.

На первоначальном этапе для распева выбираются несложные многоголосные песни (хороводные, плясовые, игровые), из которых вычленяется основной напев. После его разведения на голоса исполнителям показывается фольклорный первоисточник в звукозаписи или нотной записи. Сравнивая созданный вариант с оригиналом.

В качестве 2-го этапа выступает распевание песен, близких по стилю и другим особенностям тем песням, которые находятся в репертуаре коллектива.

Третий этап - распев песен, записанных руководителем совместно с участниками коллектива.

На четвертом этапе для распева могут выбираться незнакомые, новые по стилю и строению фактуры песни, этой стадии осуществляется «перенос» ранее приобретенных навыков распева в новые условия.

Существуют определенные приемы разведения песен на голоса среди них следующие:

1. «Припевание» певцов между собой (применяется при подстраивании подголосков к основному напеву);

2. «Наслоение» голосов друг на друга при последовательном их подключении (основной напев, втора, басок, подголоски);

3. Смена тональности для поиска новых вариантов. Здесь импровизация становится «принудительной», так как исполнитель не может перенести свою партию в другой регистр и вынужден изменять уже сочиненный вариант распева. В остальных случаях импровизация является «преднамеренной»;

4. Удвоение основного напева или вторы в октаву, причем иногда в одном голосе может поочередно удваиваться то основной напев, то втора;

5. Применение комбинированных тембров, особенно характерно соединение в унисон низких женских и высоких мужских голосов;

6. Смена запевал, проведение основного напева в разных регистрах (регистровое и тембровое варьирование).

7. Замена дыхательных пауз на выдержанные звуки для достижения большей распевности.

### **Список литературы:**

1. Антипова Л.А. Концертно-исполнительская практика и сценическое воплощение фольклора/ Л.А. Антипова. – Москва, 1993. – 110 с
2. Антонова Е.Л. Народная художественная культура: Историко – теоретический аспект: учебное пособие для студентов вузов культуры и искусств / Е.Л. Антонова. – Белгород: Изд- во БелГУ, 2006. -256 с
3. Жиров М.С. Народная художественная культура Белгородчины: Учеб. пособ. / М.С. Жиров. – Белгород, 2000. – 263 с
4. Жиров М.С. Региональная система сохранения развития традиционной художественной культуры: Учебное пособие. / М.С. Жиров. – Белгород, 2003. – 312 с.

## **Эстетическое воспитание детей – одно из важнейших направлений деятельности музыкальных школ и школ искусств.**

Эстетика – наука об исторически обусловленной сущности общечеловеческих ценностей, и их порождении, восприятии, оценки в освоении.

Это философская наука о наиболее общих принципах эстетического освоения мира в процессе любой деятельности ребёнка, и прежде всего в искусстве, где оформляются, закрепляются и достигаются высшего совершенства результаты освоения мира по законам красоты. Природа эстетического и его многообразия

В действительности и в искусстве, принципы эстетического отношения человека к миру, сущность и закономерность искусства – таковы основные вопросы этой науки. Она выражает систему эстетических взглядов общества, которые накладывают свою печать на весь облик материальной и духовной деятельности детей.

Эстетическое воспитание направлено на формирование ценностей творческой личности, охватывает интеллектуальную, эмоциональную, волевую, ценностно-ориентационную сторону личности.

В процессе эстетического воспитания эстетика не просто усваивается человеком как определённые знания, а становится как бы частью его самого. При этом личность формируется под совокупным воздействием:

- 1) эстетической теории;
- 2) природного и общественного мира;
- 3) произведений искусства
- 4) эстетической деятельности, охватывающей восприятие эстетических и художественных ценностей и творчества.

Прежде всего эстетическое воспитание оттачивает непосредственно эстетическую область сознания: эстетический вкус, ценностные ориентации, идеалы, установки, критерии. Однако оно захватывает в поле своего воздействия и всю личность. Желанный и оптимальный результат эстетического воспитания – формирование целостной и гармоничной, самоценной и социально ценной, творчески активной личности, обладающей высокой индивидуальной эстетической культурой, что позволяет человеку жить гуманной жизнью и действовать убеждённо, целенаправленно, избирательно, продуктивно, практично и общественно значимо.

Искусство является ядром и генеральным средством эстетического воспитания.

Эстетическое воспитание – формирование определённого эстетического отношения человека к действительности.

Воспитывать у взрослеющего человека эстетическое отношение к действительности, формировать в ребёнке глубокую внутреннюю потребность

в активной деятельности – вот сущность эстетического воспитания и главная педагогическая задача по отношению к интересующему нас возрасту.

Эстетическое воспитание – это воспитание способности полноценного восприятия и правильного понимания прекрасного в искусстве и действительности. Оно предусматривает выработку системы художественных представлений, взглядов и убеждений, обеспечивающих удовлетворение от того, что является действительно эстетически ценным. Одновременно с этим эстетическое воспитание помогает выработать у детей стремление, готовность и умение вносить элементы прекрасного во все стороны бытия, бороться против всего уродливого, безобразного, низменного, а так же посылно проявить себя в искусстве.

Отражая целостный характер формирования личности эстетическое воспитание находится в тесных и многообразных связях со всеми другими сторонами воспитания – с умственным, нравственным, физическим, трудом.

Особенно отчётливо эти связи прослеживаются по отношению к нравственному воспитанию.

Эстетическое воспитание – не только расширение художественного кругозора, списка прочитанных книг, увиденных кинофильмов, услышанных музыкальных произведений. Это организация человеческих чувств, духовного роста личности, регуляция и коррекция поведения. Если аморальный поступок, проявление стяжательства, мещанства, пошлости отталкивает человека своей антиэстетичностью, если ребёнок способен чувствовать красоту положительного поступка, поэзию творческого труда – это говорит о его высоком эстетическом развитии. И наоборот, есть люди которые читают романы и стихи, посещают выставки и концерты, осведомлены о событиях художественной жизни, но нарушают нормы общественной морали, то такие люди далеки от подлинной эстетической культуры.

Человек по натуре своей – художник. Он всюду так или иначе стремится вносить в свою жизнь красоту. Эту мысль М.Горького представляется нам чрезвычайно важной. Эстетическое освоение действительности человеком не ограничивается одной лишь деятельностью в области искусства: в той или иной форме оно присутствует во всякой форме её деятельности. Другими словами, человек выступает художником не только тогда, когда он непосредственно создаёт произведения искусства, посвящает себя поэзии, живописи или музыке.

Эстетическое начало заложено в самом человеческом труде, в деятельности человека, направленной на преобразование окружающей жизни и самого себя.

Художественные потенции человека, его эстетические возможности с наибольшей полнотой и последовательностью проявляются в искусстве. Порождённое человеческим трудом, искусство на определённом историческом этапе обособляется от материального производства в специфический вид деятельности как одну из форм общественного сознания. Искусство воплощает в себе особенности эстетического отношения человека к действительности.

Эстетическое воспитание средствами искусства осуществляется различными путями, соответствующими природе, особенностям каждого из

этих искусств. Можно выделить общие, основные методы художественного воспитания детей.

1. Демонстрация, показ или исполнение художественных произведений. Вне прямых контактов с искусством, звукового или зрительного его восприятия трудно рассчитывать на успех эстетического воспитания. Поэтому надо стремиться к тому, чтобы максимально расширить сферу непосредственного общения детей с явлениями искусства.

2. Сообщение искусствоведческих знаний. Дети должны получить определённый запас сведений, характеризующих выразительные средства, историю и теорию различных видов искусства.

3. Анализ, разбор и оценка художественных произведений. Художественный вкус не сводится к способности находить удовольствие от произведений искусства хорошего качества. Необходимо воспитание оценивающего отношения к явлениям красоты, выработки системы оценок и обоснованных эстетических суждений.

4. Организация творческой и исполнительской деятельности детей. Упражняясь в разнообразных формах художественной деятельности, дети развивают творческие способности, умения и навыки для самостоятельного воспроизведения предметов и явлений действительности средствами искусства.

Эстетическое воспитание начинается в дошкольном возрасте под руководством взрослых, которые передают детям основы социальной культуры.

Исследования видных учёных – А.В. Запорожец, Л.А. Венгер, В.П.Зинченко и других раскрывают психологический механизм формирования у детей эстетического вкуса. Суть его вкратце такова: соотношение видимых свойств предмета, произведения с имеющимися знаниями, опытом обеспечивает построение образов восприятия. Полнота и точность их зависят от владения системой эталонов (знаний), необходимых для обследования данного содержания и от уровня владения операциями по соотношению их со свойствами предмета.

Другие исследования (А.В. Запорожец, Н.Н. Поддъяков) доказывают, что в основе передаваемого детям общественного опыта должны лежать начальные формы логического подхода к объектам, что существенные сдвиги в развитии ребёнка дают системные знания с выделением центрального связующего понятия. В искусстве это художественный образ. Эмоциональное восприятие художественного образа, понимание специфики искусства формирует постепенно эстетические суждения, оценки, начальные формы эстетического сознания.

Философия и педагогика пришли, как известно, к выводу, что эстетическое воспитание много шире художественного воспитания. Эстетическое воспитание – не приятное добавление к формирующейся личности, а тот необходимый элемент самого психического склада личности, без которого человек пребывает на опасной грани между настоящими ценностями и ложными. Без этого элемента мировоззрения человека шатко, направленность его деятельности неопределённая. В первую очередь это относится к подростковому возрасту. И напористая стихийная активность в одиннадцать



лет, и стремление к самоутверждению в шестнадцать, требует своего претворения в немедленном действии. Важно, чтобы человека толкало к действию свободное, радостное побуждение, и чтобы мотивом его поступков было глубокое личностное и эстетическое отношение к действительности.

Свободный от расчёта, не нуждающийся принуждении, человек совершает ценную для общества деятельность, бескорыстно поступает так потому, что иначе он просто не может поступить, потому что именно такая деятельность и приносит ему радость.

Первоначальное эстетическое воспитание дети получают в семье и в дошкольных учреждениях. Ведущая же роль в эстетическом воспитании детей школьного возраста принадлежит школе и внешкольным учреждениям. В настоящее время распространение получили детские музыкальные школы и школы искусств.

Эстетическое воспитание является одним из основных направлений деятельности детей. На посетителей музыкальных школ и школ искусств, участников их мероприятий оказывает большое воздействие вся обстановка, начиная с внешнего вида здания, отношения работников к посетителям. В этих учреждениях преподаватели, руководители используют искусство в двух направлениях:

1. учат правильно воспринимать художественные произведения, формируют высокие эстетические вкусы и чувства;

2. огромной областью работы является организация и руководство художественным творчеством, имеющим своей целью выявление и развитие художественных способностей детей и приобщение их к непосредственному творчеству.

Эстетическое наслаждение, которое дети получают от творчества, уже не связано с его узкоутилитарной функцией. Это более высокая ступень эстетического удовольствия, так как дети наслаждаются здесь одновременно высшей степенью свободы деятельности «мастера», процессом собственного творчества.

*А.Е. Жерновая*

*преподаватель по классу музыкально-теоретических дисциплин  
МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

### **«Игры на уроках сольфеджио в младших классах»**

То, что ребенок обязан запомнить, прежде всего, должно быть интересным.

Сухомлинский В.А.

Цель статьи – поделиться опытом использования игровых ситуаций для мобилизации сил и внимания учащихся, создания атмосферы радости и увлеченности предметом.

Постижение теоретических основ музыки на уроках сольфеджио путем исполнения песенок-правил, сочинения мелодий, импровизации, подбора

аккомпанемента в значительной степени экономит время на уроке, поскольку позволяет отказаться от утомительных записей.

Безусловно, детей привлекает игровая форма подачи материала, возможность включения в знакомую и любимую сферу деятельности. Но игра на уроках сольфеджио не является самоцелью. Это не развлечение, а серьёзная, увлекательная, требующая полного духовного соучастия учащихся деятельность. При этом необходимо постоянно помнить о специфике музыкально – игрового обучения младших школьников, которое заключается в том, что оно подчинено единой учебной задаче – теме.

Предлагаемые в данной работе музыкальные игры, которые я применяю в своей практике, позволяют не только закрепить изученный материал, вовлечь учеников в мир фантазии, творчества, но и сделать предмет сольфеджио привлекательным и даже любимым.

Музыкально-дидактические игры, применяемые на уроках сольфеджио, можно разделить на **три основных группы**:

а) музыкально-дидактические игры на развитие музыкально-слуховых представлений;

б) музыкально-дидактические игры на развитие чувства ритма;

в) музыкально-дидактические игры на развитие ладового чувства.

Далее я предлагаю вам игры, которые эффективно использовать на уроках сольфеджио в младших классах:

#### **Ладовые игры**

«**Эхо**». Цель игры – развитие музыкального слуха и памяти. Поочерёдно бросаю мяч каждому из участников и одновременно пою изученные ступени лада. Ребёнок, которому брошен мяч, должен поймать его и тут же бросить обратно, повторив ступени лада. Учащиеся сами «осюжетили» эту игру, сравнив своё пение вслед за учителем со звучанием эха в лесу.

«**Домики**». Учащиеся получают карточки с окошками, в которых написано количество знаков при ключе и карточки с названиями тональностей. Задача детей – правильно заполнить окошки (можно играть на скорость).

«**Вопрос – ответ**». Я пропеваю какой – либо вопрос, обращаясь к конкретному ребёнку. Вопрос надо закончить на любой ступени, кроме первой. Ученик должен спеть ответ в этой же тональности, закончив его на тонике. Вопросы могут быть самые разные: «На чём ты приехал в школу?», «Любишь ли ты читать?» и т. д.

«**Мозаика**». Раздаю нотные листочки. На каждом листочке по одному такту, обозначен размер и тональность. Задача детей: прослушать мелодию (можно любую детскую песенку), расставить такты в правильной последовательности. Эта игра развивает внутренний слух.

#### **Ритмические игры**

«**Фотодиктант**». Показываю ребятам (не больше минуты) бумагу, на которой записан диктант из 4-8 тактов. Дети внимательно смотрят, запоминают, а потом пишут по памяти.

«**Угадайка**». Проиграв музыкальную фразу из знакомой песни, предлагаю детям отгадать, с какими словами она звучит; затем спеть и одновременно прохлопать ладошками с ритмическими слогами и жестами.

**«Ладушки».** Игра поможет легко узнавать на слух особенности чередования сильных и слабых долей. Ребята разбиваются на пары. Педагог исполняет пьесы в разных размерах, ученики хлопками отмечают «пульс» музыки. На сильную долю каждый хлопает сам, а на слабые – друг с другом, как бы играя в «ладушки».

### **Игры с интервалами**

**«Моя команда».** Ребята делятся на две команды, а доска – на две части. Обе группы детей выходят к своей половине доски. Учитель играет цепочку интервалов. Каждый участник команды записывает 1-2 интервала по очереди. В конце игры результаты сравниваются. Победила та команда, участники которой допустили меньше ошибок.

**«Кто победил».** В игре используются карточки интервалов. Дети раскладывают их на партах, чтобы потом быстро найти, и встают. Учитель играет гармонические интервалы, ребята показывают нужную карточку. Кто ошибся, садится, но продолжает отвечать. Победил тот, кто последним ответил правильно и остался стоять.

В своей практике также использую учебные пособия, в которых в игровой форме подаётся учебный материал. Это музыкальные сказки, загадки, кроссворды, скороговорки, ребусы, шарады и т.д.

В этом году мы с детьми придумали несколько новых игр.

**«Тролли – вперед!».** Из кубиков мы строим пирамиду со ступеньками. Каждая ступенька – вопрос по пройденному материалу. Класс делится на две команды. От каждой команды на старте (нижняя ступенька) ставится тролль. За каждый правильный ответ команда получает один балл и тролль поднимается на ступеньку выше. Побеждает команда, чей тролль первым доберётся до вершины. Эту игру дети называют по-разному: «Тролли – вперед!», «Музыкальный Олимп», или «Покори вершину»

**«Светофор».** У детей две сигнальных карточки – красная и зелёная. Я задаю вопрос и сама даю на него ответ (правильный или неправильный). Если ответ правильный – ученики показывают зелёную карточку, а если не правильный – красную. При правильном сигнале ребёнок получает лепесток, собрав цветок, он получает бонус к отметке.

**«Нотка-колокольчик».** Используется при изучении нот. Детям раздаются карточки, на которых нарисован нотный стан со скрипичным ключом и разноцветные колокольчики. Я называю ноту, дети правильно должны поставить колокольчик-нотку. Игру можно усложнить. На тыльной стороне колокольчика написана длительность. На красном колокольчике – целая, на синем – половинная, на жёлтом – четвертная и на зелёном – восьмая. Я играю небольшой (2 такта) диктант, а дети выкладывают. Таким же образом можно изучать и ноты в басовом ключе.

Занятия музыкой – сложный вид деятельности, требующий от ученика не только большого внимания, сосредоточенности, усидчивости, но и определенного набора специфических способностей, которые не всегда проявляются в младшем возрасте. Применение игровых форм работы в обучении помогает учащимся легче усваивать новые знания. Традиционная методика преподавания предметов теоретического цикла, дополненная

увлекательным музыкальным материалом и игровыми наглядными пособиями, станет более доступной, а занятия более живыми и интересными.

### **Список литературы:**

1. Агапова И., Давыдова М.. Развивающие музыкальные игры. М., 2007.
2. Покровская М.Е., Константинова Н.С. Волшебный мир музыкальных звуков / под ред. Локтионова Д.П. / Изд-во: Интеллект-Центр, 2010.
3. Сухомлинский В.А. Полн. собр. соч. Т.2. – М.: Педагогика, 1997.
4. Червоная М. Весёлое сольфеджио. Минск, 2001.
5. Щербакова А.А., Барышева Т.А. Игровые технологии в эстетическом воспитании младших школьников. Ростов на Дону, «Феникс», 2004.

*М.Н. Жогова*

*преподаватель по классу хоровых дисциплин  
МБУ ДО ДШИ п. Ивня*

### **«Актуальные вопросы формирования вокально-хоровых навыков у обучающихся на уроках хоровых дисциплин»**

Хоровое искусство бесконечно разнообразно. Его первооснова – народная песня, неиссякаемый источник красоты и вдохновения, питающий нашу музыку до сегодняшнего дня. В историческом плане роль хорового искусства огромна в силу его доступности и нравственно-эстетической высоты. Наши предки рассматривали хор как один из инструментов духовного совершенствования нации. Хорошо известно, что пение, особенно хоровое, – это самый надёжный показатель духовного благополучия нации.

ДМШ и ДШИ являются начальной ступенью музыкального образования. Методические принципы в работе с детским хором, как известно, имеют специфику. Главное заключается в том, что необходимо учитывать возраст детей, их интересы. Отзывчивая душа ребенка столь непосредственна и непредсказуема, что выходить на репетицию с детским хором, имея некие «готовые рецепты», просто невыполнимо. Пожалуй, более чем в работе со взрослыми певцами, с детской исполнительской аудиторией хормейстеру следует работать с большей отдачей, с пониманием психологических, физических особенностей детей, быть им учителем, воспитателем и просто другом одновременно. Чрезвычайно сложно дирижеру найти такую форму общения с детьми, при которой выполнялись бы профессионально-технологические, т.е. вокально-хоровые задачи, постоянно строился фундамент последующей работы, поддерживался интерес детей, на репетициях существовал бы особенный эмоциональный тонус, сообразных художественным задачам.

В Муниципальном бюджетном учреждении дополнительного образования – детской школе искусств п.Ивня Белгородской области созданы благоприятные условия для учебного процесса в рамках дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкального искусства «Хоровое пение». Организован образовательный

процесс и творческая деятельность, используются образовательные технологии, основанные на лучших достижениях отечественного образования в области искусств, с учётом требований современного уровня его развития. В рамках дополнительного образования, расширяется пространство для развития способностей и творческой самореализации личности, создается творческая атмосфера, способная развивать мотивацию учащихся. Хоровое пение занимает одно из важнейших мест в системе музыкального образования и воспитания «Детской школы искусств». В хоровом коллективе «Акварин» поют обучающиеся по классу хоровых дисциплин, и инструментальных отделений. Хор ведет активную просветительскую деятельность: принимает участие в конкурсах различного уровня, выступает в концертных программах, культурных мероприятиях ДШИ и поселка.

Хоровое пение успешно развивается, вовлекая все больше детей, желающих заниматься хоровым творчеством. В настоящее время все больше возрастает интерес к хоровому пению, повышается эмоциональная и вокально-хоровая культура. Возрождается традиция массового хорового пения и на Белгородчине. Об этом свидетельствуют созданные многочисленные хоровые коллективы в нашем регионе, которые принимают участие в выступлениях, конкурсах и фестивалях разного уровня.

Детское хоровое пение – один из самых распространенных и общедоступных видов музыкально-эстетического воспитания детей и юношества; это – коллективное музицирование, процесс творчества, процесс обучения; это – возможность обратиться к хоровой музыке как к источнику и способу развития ребенка.

Чтобы развитие школьника в хоре проходило правильно, необходимо сформировать у него основные вокально-хоровые навыки. К ним относятся: певческая установка, дыхание, звукообразование, дикция, строй и ансамбль.

Певческая установка – положение, которое певец должен принять перед началом звукоизвлечения. Певческая установка при положении стоя: прямое собранное положение корпуса; равномерная опора на обе ноги; руки свободно опущены по бокам или соединены кистями перед грудью или за спиной; грудь развернута, плечи слегка оттянуты назад; голова держится прямо, не напряжённо. При положении сидя сохраняется то же положение корпуса и головы; ноги поставлены под прямым углом.

Работа над воспитанием звука вокальной речи является неотъемлемой частью от работы над развитием певческого дыхания. Дыхание воспитывается постепенно, в процессе хоровых занятий. В начале обучения обучающиеся еще не могут использовать свою двигательную энергию равномерно. Часто вдох у них бывает перегружен, звук напряжен, потому и выдох происходит судорожно, при слишком большом напоре выдыхаемого воздуха. Голосовым связкам трудно сопротивляться такому напору, и их колебания делаются неравномерными. Преподаватель должен научить детей овладевать техникой дыхания – бесшумный короткий вдох, опора дыхания и постепенное его расходование. На более поздних этапах обучения овладеть техникой цепного дыхания.

Большую роль в пении играет звукообразование – способ зарождения звука, так называемая атака. Прежде всего, надо помнить, что атака в пении это

не только способ смыкания голосовых связок, но и быстрота, с которой гортань меняет свое положение при переходе от дыхательного в певческое состояние. Зарождающийся при этом звук с самого начала должен иметь правильную форму – правильный тембр, вибрато, районирование. Эти качества воспитываются постепенно.

Немаловажное значение в воспитании правильного образования звука имеют упражнения. Для распевания необходимо умело подбирать звуки тех слогов, слов, фраз, на которых упражняется голос, следить за правильностью их исполнения и исправлять малейшие ошибки. Результат работы над звукообразованием – выработка у детей единой манеры пения. От манеры произношения зависит правильное формирование певческого звука. Необходимым условием выразительности исполнения является разборчивое произношение слов текста, четкая дикция, что важно и для правильного звукообразования. Гласные и согласные необходимо произносить без утрированных движений губ, тогда язык двигается очень непринужденно и быстро, не мешая работе гортани.

Вокальная работа в детском хоре имеет свою специфику. Она обусловлена, прежде всего, тем, что детский организм находится в постоянном развитии, а следовательно, изменении. Многолетней практикой доказано, что пение в детском возрасте не только не вредно, но и полезно. Речь идет о пении, правильном в вокальном отношении, что возможно при соблюдении определенных принципов. Пение способствует развитию голосовых связок, дыхательного и артикуляционного аппаратов. Правильное проводимое пение укрепляет здоровье детей.

#### **Список литературы:**

1. Живов В.Л. Хоровое исполнительство: теория, методика, практика / В.Л. Живов. – М.: Владос, 2003. – 101с
2. Левандо П.П. Проблемы хороведения / П.П. Левандо. – М.: Музыка, 1989. – 27с
3. Люш Д.В. Развитие и сохранение певческого голоса / Д.В. Люш. – Киев.: Муз. Украина, 1988. – 86с
4. Пономарьков И.П. Хоровое пение в школе / И.П. Пономарьков. – М.: Музыка, 1954 – 64с
5. Тевлина Б.Г. работа в хоре – методика, опыт / Б.Г. Тевлина. – М.: Профиздат, 1977. – 128с.

*Е.А. Зорина*

*преподаватель по классу вокального исполнительства  
МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

#### **«Развитие детского голоса и его возрастные особенности»**

Для успешного развития системы дополнительного образования детей в России необходимо совершенствовать процесс обучения путем обновления методик по обучению вокалу. Педагогу-вокалисту крайне сложно подобрать методическую литературу по постановке голоса, на которую он мог бы

безоговорочно ссылаться. Анализируя методы общепринятой вокально-педагогической практики, невозможно проследить единство во мнениях и методах в работе с детскими голосами.

Еще в начале XIX века были открыты светские учебные заведения, где готовили учителей пения. Были открыты регентские классы в Петербургской придворной капелле и Синодальном училище. С появлением опер М.И. Глинки потребовался новый тип оперного певца, который был бы готов к исполнению новой оперы. По существу, Глинка - первый русский композитор-профессионал. Вокальные упражнения М.И. Глинки [2] и «Полная школа пения» А.В. Варламова, которая была создана позже, - это целая эпоха в русской вокальной педагогике. В этих трудах собраны все принципы, на которых основано пение, учтены особенности детского голоса. А.Е. Варламов, как и М.И. Глинка, большое значение отдавал первостепенной роли слуха, напевности, четкости артикуляции, считал недопустимым форсировать звук, рекомендовал пение в удобной тесситуре. В первые годы советской власти образование в стране стало всеобщим. Наступила эпоха перестройки и музыкального образования. Вопросом создания единого метода обучения пению было поручено заниматься Государственному институту музыкальной науки (ГИМН), учрежденного в 1921 году. Проблемами развития детского голоса занимаются фоониаторы. Большой вклад в эту область внес врач-фоониатор И.И. Левадов, который в своих наблюдениях стал применять метод стробоскопии. Работы Н.Б. Гонтаренко [1], Л.Б. Дмитриева [3], Н.И. Жинкина, В.П. Морозова, С. Ржевкина, Г.П. Стулова [4] и зарубежных ученых Ван-ден-Берга, О. Рассела и особенно Р. Юссона при помощи современной аппаратуры открыли ряд новых явлений, которые возникают при пении, объяснили певческое звукообразование и ответили на вопросы о формировании певческого голоса.

В развитии ребенка первых двух лет жизни процесс формирования речевой и певческой функции слиты воедино. Голос у человека появляется с момента появления на свет (врожденный, безусловный защитный рефлекс). На базе этого рефлекса путем образования цепных, условно рефлекторных реакций, появляется разговорный и певческий голос. В этом ему помогают и слух, и зрение, и артикуляционный аппарат, очень богатый кинестетическими рецепторами (мышечное чувство). Существенную роль в пении выполняет гортань. Главным регулятором и корректором певческого поведения гортани выступает слух, и именно ему уделяется большое внимание в воспитании голоса.

Исследования последних лет (В. Емельянов, В. Морозов, К.Никольская - Береговская, Н.Полякова и др.) акцентируют внимание на защитных аспектах академического пения. Во время мутации режим работы голоса приобретает решающее значение, и поэтому только компетентное обращение с ним, содействует быстрому «успокоению», появлению ровности звучания и новому тембральному формированию. Из курса анатомии человека известно, что натяжение голосовых связок, ширину голосовой щели во время дыхания и во время голосообразования регулируют мышцы гортани. Мышцами гортани являются голосовая и перстнещитовидная, которые натягивают голосовые связки, боковые перстнечерпаловидные (суживают голосовую щель), задние перстнечерпаловидные (расширяют голосовую щель) и другие [5, 197].

Мышцы гортани у новорожденного и в детском возрасте развиты слабо. Хрящевой остов гортани состоит из нескольких хрящей: щитовидного, перстневидного, двух черпаловидных и надгортанника. Все эти хрящи при помощи связок подвижно скреплены между собой. У детей хрящевой остов гортани по своему составу тот же, однако, отличается от взрослых большей гибкостью и меньшими размерами. Вокальными мышцами являются внутренние части черпаловидных мышц, они отличаются своим строением от других мышц гортани, их волокна имеют различное направление, когда другие располагаются параллельно или веерообразно. Они формируются, начиная с пяти лет. В последующем, детский голос принято делить на три периода: домутационный, мутационный, послемутационный.

Голоса мальчиков и девочек в возрасте 7-10 лет, однородны, почти все высокие с диапазоном  $c^1 - g^2$  (дисканты), голосу свойственно головное резонирование, легкий фальцет, пестрота звучания гласных. В этот период задача педагога - добиться ровного звучания гласных на всем диапазоне. При фонации голосовые связки колеблются, главным образом, своими внутренними краями, что обуславливает так называемое фальцетное (вернее, головное) звучание, при котором голосовая щель остается несколько открытой во всю длину голосовых связок К 11-13 годам в голосах детей, в связи с развитием грудной клетки, появляются оттенки грудного звучания. В этом возрасте диапазон детей делится на регистры: головной, микстовый (смешанный), грудной. В предмутационный период голоса обретают тембровую окраску и индивидуальные черты; голос звучит неустойчиво. С периодом полового созревания совпадает и мутационный период, который протекает от нескольких месяцев до двух-трех лет. Мутация - изменение голоса в период полового созревания, обусловленное быстрым ростом гортани [5,198]. В этот период голос непостоянен, часто срывается обнаруживая неожиданные переходы от низких звуков к высоким, нередко становится хриплым, приобретает неприятный, резкий тембр, голос «киксует» и вылетают «петушки». При осмотре специалистом выявляется покраснение мягких тканей гортани, связки становятся утолщенными. У поющего, изменение голоса протекает постепенно: связки увеличиваются в размере равномерно, к концу мутации голос снижается на октаву и более. В этот период нужно очень осторожно обращаться с голосом, но прерывание занятия пением не является необходимым условием, ввиду того, что голос должен оставаться под наблюдением. В послемутационный период важно не допускать перенапряжения неокрепших связок, избегать крикливого пения, не допускать форсирования звука, и крайне осторожно расширять певческий диапазон. Основная задача педагога, в любом из периодов развития детского голоса, максимально учитывать природу естественно протекающего процесса, и не навязывать какой-то ход, противоречащий природе исходного материала.

Хорошее пение - результат продолжительной учебной работы. Совершенно понятно, что формирование певческого голоса детей может быть эффективным только на основе правильного пения, это такое пение, когда певцу удобно петь, а слушателю приятно его слушать. Не стоит забывать и о том, что свойства певческого голоса, это, также, результат нескольких слагаемых, главные из которых - природные данные ученика, слуховое восприятие, умственные



операции и вокальное воспроизведение. Чтобы быть успешным педагогом, необходимо понимать особенности детского возраста, быть внимательным к душевному состоянию ребенка. Работа с детьми - сложный процесс, ошибки педагога, особенно на раннем этапе обучения пению, могут привести к непоправимым последствиям. Если в другом инструменте, деталь, пришедшую в негодность можно заменить, то у голоса это сделать невозможно.

### Список литературы:

1. Гонтаренко Н.Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства. - Изд.5-е. - Ростов на-Дону: Феникс, 2008. - 183с.
2. Глинка М. Упражнения для усовершенствования голоса. Школа пения для сопрано. Учебное пособие. Издание второе, исправленное и дополненное. - СПб.: Лань, 2012. - 72с.
3. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. - М.: Музыка, 2007. - 368с.
4. Стулова Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. - М.: Прометей МПГУ им. В.И. Ленина.1992. - 255с.
5. Сапин М.Р., Сивоглазов В.И. Анатомия и физиология человека (с возрастными особенностями детского организма): Учебное пособие для студентов средних педагогических учебных заведений. - 3-е изд., стереотип. - М.: Академия, 2002. - 448с.

*З.Ф. Шевцова*  
преподаватель  
МБУ ДО ДШИ г. Строитель

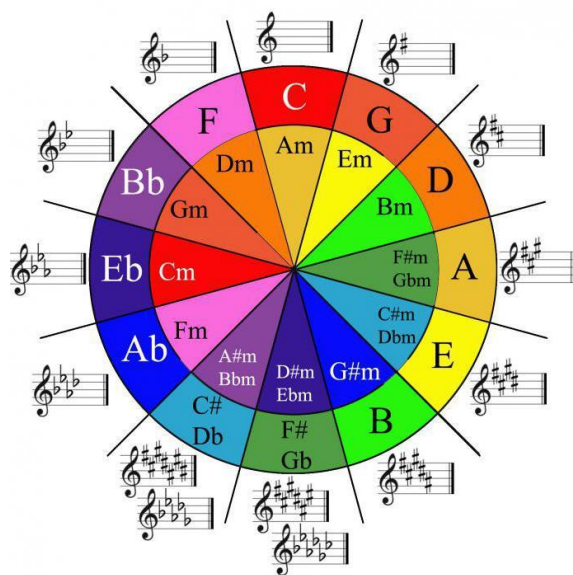
### «Кварто-квинтовый круг мажорных тональностей – на пальцах»

Кварто-квинтовый круг (или квинтовый круг) - это особая система расположения по степени родства, то есть отличия по количеству знаков, различных тональностей.

В графическом виде он наглядно изображается в виде схемы замкнутой окружности, откуда и получил своё название – круг. С правой стороны, находятся по восходящему квинтовому ряду тональности с диэзами, а с левой - по нисходящему ряду - с бемолями.

Существует множество схем и методов запоминания последовательности тональностей и ключевых знаков в них.

Но без схематического изображения кварто-квинтового круга тональностей перед глазами ребёнку трудно ответить на вопросы: «Сколько знаков при ключе в какой-либо тональности?», и «Какие знаки при ключе в названной тональности?».



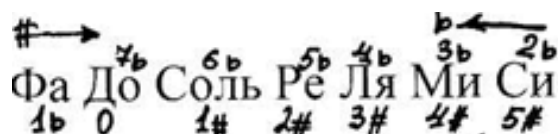
знаки при ключе в названной тональности?».

В своей статье представляю свой способ запоминания, определения и высчитывания расположения мажорных тональностей и ключевых знаков в них, который является не сложным, а занимательным и приемлемым для детей.

Для этого способа не нужны наглядные пособия, шпаргалки и зубрёжка. Всё и всегда находится под руками, а вернее, на руках – это наших десять пальцев.

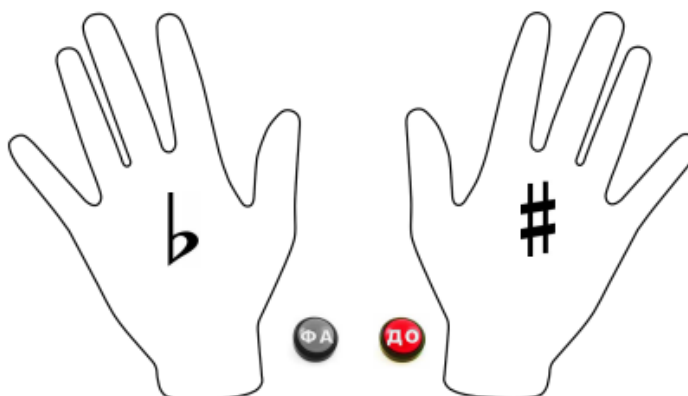
Если приблизить друг к другу две руки, как будто мы держим шар, то получится модель кварто-квintового круга. Но, чтобы она начала действовать понадобится всем известный «волшебный стишок» (порядок ключевых знаков - диэзов): Фа, До, Соль, Ре, Ля, Ми, Си. И в обратном прочтении (порядок ключевых знаков - бемолей): Си, Ми, Ля, Ре, Соль, До, Фа.

По сути дела, превратив этот «волшебный стишок» в небольшую схему, можно уже с её помощью определять знаки в тональностях.



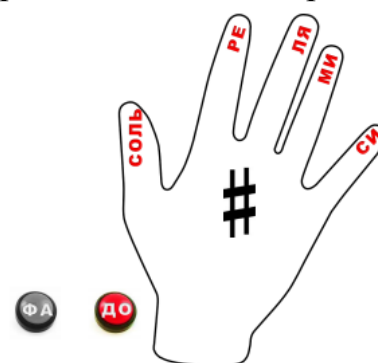
Но наша задача – не пользоваться шпаргалками. Поэтому вернёмся к рукам и пальцам.

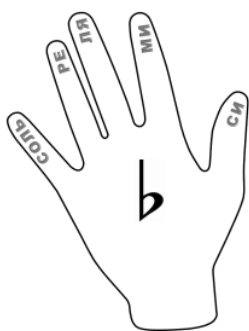
Поставим обе руки перед собой. Левая рука будет олицетворять бемольные тональности. Правая рука – диэзные. Пока (для облегчения восприятия) познакомимся с неполным кварто-квintовым кругом.



Вообразим, что между двумя руками есть две виртуальные кнопки Фа и До. Это кнопки двух тональностей, составляющих исключение из правил. Вот эти всего лишь два исключения надо запомнить наизусть. До Мажор - не имеет знаков. Фа Мажор относится к бемольным тональностям и имеет один знак при ключе – Си бемоль. Но в отличии от всех своих «сородичей», «гордо носящих» в своём названии слово «бемоль» (Си бемоль Мажор, Ре бемоль Мажор и т.д.), подобного «титула» (слова) Фа Мажор не имеет.

Теперь раздадим каждому пальчику по тональности. Начнём с диэзных. Рассказывая «волшебный стишок» Фа, До, Соль, Ре, Ля, Ми, Си, левой рукой поочерёдно «нажимаем» сначала в воздухе на наши представляемые (виртуальные) кнопки, а потом, прикасаясь к пальцам правой руки, дарим каждому пальчику имя тональности. (см. рисунок справа)





Бемольные тональности присваиваем пальцам левой руки, рассказывая «волшебный стишок» Си, Ми, Ля, Ре, Соль, До, Фа и прикасаясь правой рукой поочередно к каждому пальчику левой руки. Но помним, что каждое из этих названий будет иметь «титул» - «бемоль». В нашем неполном кварто-квинтовом круге последние До и Фа из стишка пока останутся не задействованными.

Учимся работать с кварто-квинтовым кругом на пальцах. Определим, какое количество знаков при ключе в Ля Мажоре.

Анализируем:

1. Тональность Ля Мажор не содержит в названии слово «бемоль», значит, она относится к диезным тональностям. Поэтому раскрываем перед собой правую руку.

2. Так как нам надо узнать, сколько ключевых знаков в Ля Мажоре, будем рассказывать диезный стишок Фа, До, Соль, Ре, Ля, Ми, Си, пока не назовём Ля. То есть Ми, Си из стишка называть не надо.

Ставим задачу:

Будем проговаривать стишок, нажимая виртуальные кнопки и загибать пальцы, пока не назовём «Ля».

Сколько загнём пальцев – столько знаков при ключе в Ля Мажоре.

Выполняем:

Раскрываем перед собой правую руку. (На картинке, нарисованную левую руку, надо воспринимать как правую в отражении зеркала. Подписывать пальцы с тыльной стороны руки – не наглядно. Далее все рисунки представлены как в отражении зеркала).

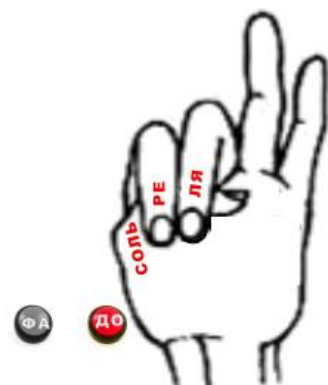
Делаем взмах левой рукой в воздухе на небольшом расстоянии от правой руки (как бы нажимая кнопку) и произносим «Фа».

Далее такой же взмах, но чуть ближе к правой руке, произносим «До».

Загибаем большой палец правой руки и проговариваем «Соль».

Загибаем указательный палец правой руки и проговариваем «Ре».

Загибаем средний палец правой руки и проговариваем «Ля».



Ответ:

Всего загнули три пальца.

Значит в Ля Мажоре три ключевых знака.

Попробуем узнать какие именно диезы являются ключевыми знаками Ля Мажора.

Для этого, вновь рассказываем стишок, но только по загнутым пальцам (как бы считая их), начиная с большого: Фа, До, Соль.



Ответ:

Названные знаки три диеза Фа, До, Соль являются ключевыми в тональности Ля Мажор.

Потренируемся на другом примере. Определим количество ключевых знаков в Си Мажоре.

Анализируем:

1. В названии тональности Си Мажор слово «бемоль» отсутствует. Это указывает на принадлежность Си Мажора к диезным тональностям. Поэтому опять будем считать на правой руке.

2. Имя у тональности - **Си** Мажор, поэтому, будем рассказывать диезный стишок: Фа, До, Соль, Ре, Ля, Ми, Си до последнего слога включительно, то есть до «**Си**».

Ставим задачу:

Будем проговаривать стишок, нажимая виртуальные кнопки и загибать пальцы, пока не назовём «Си».

Сколько загнём пальцев – столько ключевых знаков Си Мажоре.

Выполняем:

Раскрываем перед собой правую руку.

Произносим «Фа» и «нажимаем» на первую виртуальную кнопку.

«Нажимаем» на вторую виртуальную кнопку ближе к правой руке и произносим «До».

Загибаем большой палец правой руки и говорим «Соль».

Загибаем указательный палец правой руки и говорим «Ре».

Загибаем средний палец - говорим «Ля».

Загибаем безымянный палец - говорим «Ми».

Загибаем мизинец - говорим «Си».



Ответ:

Загнули все пять пальцев.

Значит в Си Мажоре пять ключевых знака.

Определяем, какие именно диезы являются ключевыми знаками Си Мажора.

Рассказываем стишок, поочерёдно прикасаясь к загнутым пальцам, начиная с большого: Фа, До, Соль, Ре, Ля.



Ответ:

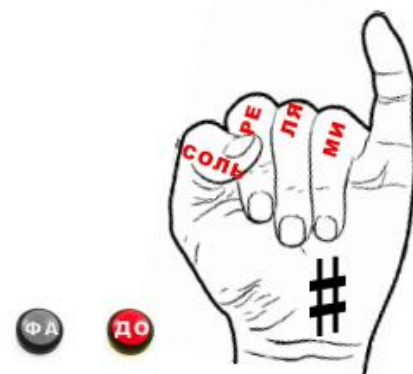
В Си Мажоре – пять диезов: Фа, До, Соль, Ре, Ля.

С помощью этого метода, зная количество ключевых диезов, можно определить их принадлежность к той или иной тональности.

К примеру, попытаемся ответить на вопрос: «В какой мажорной тональности четыре диеза при ключе?».

Для решения задачи загибаем на правой руке четыре пальца, начиная с большого. Представляем виртуальные кнопки и, рассказывая стишок, нажимаем на кнопки и пальцы, пока не коснёмся четвёртого пальца (последнего загнутого пальца).

Стишок закончился на четвёртом пальце, на слове «Ми». Значит, четыре «Ми».



Ответ:

Четыре диеза в тональности Ми Мажор.

Разбираемся с левой рукой – «королевой бемольных тональностей».

Определим количество ключевых знаков в Ми-бемоль Мажоре.

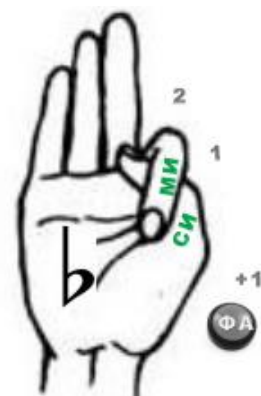
Анализируем:

1. В названии тональности Ми-бемоль Мажор присутствует слово «бемоль», что указывает на принадлежность Ми-бемоль Мажора к бемольным тональностям. Поэтому будем считать на левой руке.

2. Имя у тональности - **Ми**-бемоль Мажор. Рассказывать бемольный стишок: Си, Ми, Ля, Ре, Соль, До, Фа будем до «**Ми**».

Для определения количества ключевых знаков в бемольных тональностях виртуальные кнопки не нужны. Просто загибаем нужное количество пальцев.

Но надо обратить внимание, что одна из виртуальных кнопок (а именно «Фа») относится к бемольным тональностям и имеет при ключе Си бемоль. Поэтому, при подсчёте количества ключевых знаков в бемольных тональностях правило другое. К сумме загнутых пальцев надо прибавить ещё один.



Ответ:

Загнули два пальца. Плюс ещё бемоль от Фа Мажора. В итоге получаем три бемоля в тональности Ми-бемоль Мажор.



Чтобы выяснить какие именно бемоли являются ключевыми знаками Ми-бемоль Мажора, вспоминаем про виртуальную кнопку «Фа» и начинаем с неё рассказывать стишок Си, Ми, Ля, Ре, Соль, До, Фа, нажимая на кнопку и загнутые пальцы.



Ответ:

В Ми-бемоль Мажоре – три бемоля: Си, Ми, Ля.

После трёх-четырёх заданий дети осваивают данный метод и не стесняются им пользоваться. Со временем, высчитывают очень быстро. При систематических тренировках - запоминают кварто-квинтовый круг, который просто зазубрить трудно. Если вдруг ребёнок подзабыл последовательность расположения тональностей или знаки при ключе – вспомнив «волшебный стишок» и воспользовавшись представленным методом, учащийся всегда может это просто высчитать.

Конечно, чтобы преподнести данный метод учащимся, преподавателю сначала надо самому овладеть методом и затем блестяще, виртуозно и в занимательной форме демонстрировать его детям.

Так выглядит полный кварто-квинтовый круг мажорных тональностей:



### **«Использование инновационных технологий в преподавании изобразительного искусства»**

Обучение ребенка изобразительному искусству является довольно сложным процессом, так как по время обучения необходимо дать обучающемуся знания о композиции, пропорциях, сочетании цветов и многое другое. Это не считая того, что на занятиях дети занимаются также декоративно-прикладным творчеством, лепкой и тому подобной деятельностью. Задачей современного процесса обучения изобразительному искусству является формирование способности действовать и развиваться в условиях современного общества.

Педагогическая инновация – намеренное качественное или количественное изменение педагогической практики, повышение качества обучения. В современном образовательном процессе, в том числе и в учреждениях дополнительного образования, становится ясно, устаревшие методы обучения не решают появляющиеся педагогические проблемы. Для того, чтобы решить эти задачи, необходимо применение разнообразных инновационных технологий. Сегодня у преподавателя изобразительного искусства есть много дополнительных возможностей для обучения детей. Это и совмещение теоретического и иллюстративного материала за счет использования информационных технологий (например, показ презентаций, видеофильмы об искусстве и т.п.). В связи с тем, что активным методом обучения изобразительному искусству является наглядность, без которой невозможно обучение данному виду деятельности, то использование информационных технологий к тому же облегчает преподавателю подготовку к занятиям.

Использование мультимедийных технологий во время обучения сначала детьми воспринимается как игровой процесс, и только в течение дальнейших занятий перетекает в более серьезную творческую деятельность, во время которой развивается всесторонне личность ребенка.

Использование информационных и компьютерных технологий в преподавании изобразительного искусства носи явные преимущества, а именно:

- позволяет познакомиться с любой преподаваемой темой не только теоретически, но и наглядно с помощью видеофильмов, презентаций;
- виртуально посетить крупнейшие музеи мира без организации дорогостоящих поездок на экскурсию;
- «погрузиться» в пространство и время изучаемого материала;
- активизировать учебный процесс, сделать его более интересным для современного ребенка.

Возможности использования компьютерных технологий в оснащении процесса преподавания изобразительного искусства можно условно разделить

на следующие позиции:

- обеспечение наглядности в представлении теоретического и практического материалов;
- поддержка контроля знаний и навыков в изобразительной деятельности, органично создающая среду для тренажера;
- организация различных форм креативной деятельности.

К основным требованиям, предъявляемым к преподавателю изобразительного искусства с применением информационных технологий на сегодняшний день становится обладание развитой лексикой, интонационно-выразительной речью, психологической свободой общения с публикой. Потому что компьютер готов подменить педагога во многих функциях, и особенно в функции презентации стандартного знания. Он предоставляет в свободное распоряжение ребенка массивы информации, которые ранее способен был дать только преподаватель с иллюстрациями, репродукциями и книгой в руках. Компьютер обеспечивает во многом абсолютную наглядность: аудио- и видеоиллюстрации, а также более удобно структурированный, украшенный словесный текст на экране.

Сегодня компьютерные технологии во многом становятся конкуренцией преподавателя, в том числе и преподавателя изобразительного искусства. Появляется много онлайн-курсов, способных заочно обучить человека тому, что раньше мог дать только преподаватель. Поэтому главной функцией учителя изобразительного искусства становится в основном речевая коммуникация, или, говоря проще, общение. Поэтому важно выработать свой стиль преподавания изобразительного искусства, с предоставлением интересной информации в оригинальном и интересном преподнесении ее слушателю, чтобы учащиеся приходили именно к вам, на ваши занятия, потому, что только вы способны ее преподнести интересным образом. [1, с.472-473].

При помощи информационных технологий обеспечивается наглядность в преподавании любой учебной информации. Наглядным может быть не только теоретический материал, но и возможность использования наглядности в тренажерах, тестах, различных информационных блоках.

Очень большой возможностью в проверке знаний обладает использование электронной поддержки контроля-тренинга. Здесь возможно использование для проверки знаний не только презентаций определенных образов, но и обеспечение наглядности урока через данные иллюстрации. Презентации могут позволить показать репродукции картин без обращения к печатным источникам, продемонстрировать разнообразные изобразительные эффекты. Во время проведения слуховых проверок и действий на тренажере возможно предъявление образцов изобразительного искусства для анализа, угадывания [2, с.75].

Преподавание изобразительного искусства позволяет повысить уровни развития ребенка, его знания в данной области деятельности, а также сформировать психический мир учащегося. Данные занятия помогают преобразовать эстетические ценности самого ребенка в новые для него общественно-значимые ценности. Выполнение данных требований является основной задачей современного обучения, направленного на конкретную



личность, на обучение и развитие личностных особенностей каждого учащегося. А использование инновационных методов обучения изобразительному искусству и декоративно-прикладному творчеству позволяет всесторонне развить личность ребенка.

### **Список литературы:**

1. Новиков А. М. Российское образование в новой эпохе. – М.: Эгвес, 2000
2. Развитие личности ребенка: Учебное пособие. / Под ред. Л.А. Головей. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005.

*О.М. Лазарева*

*преподаватель по классу изобразительного искусства*

*МБУ ДО ДШИ п. Ивня*

### **«Вопросы и перспективы в реализации дополнительных предпрофессиональных программ в условиях ДШИ»**

Качество образования в детских школах искусств является одним из важных показателей системы образования в области искусства.

В марте 2012 года Министерство культуры России утвердило Федеральные государственные требования к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области изобразительного искусства «Живопись» и декоративно – прикладного искусства «Декоративно – прикладное творчество».

Основными задачами дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств являются формирование в области искусства образованной молодежи, приобретение профессиональных навыков и подготовка возможному продолжению образования в области искусства в средних или высших учебных заведениях.

В связи с этим появился стандарт, требующий подготовить выпускника уровня, соответствующего условиям для приёма в средние профессиональные и высшие учебные заведения, а также единства образовательного пространства Российской Федерации в сфере культуры и искусства.

Дополнительные предпрофессиональные программы отличает:

– направленность обучения на результат, который четко формулируется в разделе «Требования к минимуму содержания дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы»;

– введение дополнительного (9-го и 6-го) года обучения в целях продления предпрофессиональной программы, а также обучающихся, желающих поступить в профессиональные учебные заведения, где прием осуществляется на базе данных уровней образования;

– срок обучения (вместо 3-х, 4-х, 5-ти, 7-летних сроков обучения вводятся 8-летние сроки для детей, поступающих в школу искусств в возрасте 7-9 лет, и 5-летние – для детей, поступающих в ДШИ в возрасте 10-12 лет);

– прием на обучение по дополнительным предпрофессиональным программам проводится на основании результатов индивидуального отбора, проводимого в целях выявления лиц, имеющих необходимые творческие

способности и физические данные. Поступающие, проходят индивидуальный отбор на общих основаниях.

Это имеет положительный момент для педагога – работать с обучающимся у которого имеются выраженные художественные или другие данные в области искусства.

В процессе реализации дополнительных предпрофессиональных программ выявились и ряд вопросов.

С введением государственных стандартов для общеобразовательных школ, у обучающихся всё меньше возможности систематически в соответствии с расписанием посещать занятия в ДШИ. А как говорится, нет системы – не будет и качества. Отсутствие обучающегося приводит к пропускам занятий, порой основополагающих, что не способствует предпрофессиональной подготовке.

Федеральные государственные требования определяют необходимый перечень аудиторий, выставочного зала, библиотеки, помещения для работы со специализированными материалами, мастерских, учебные аудитории, натюрмортный и методический фонд, а для реализации таких учебных предметов «Компьютерная графика» и «Основы дизайн» – аудитории должны быть обеспечены персональными компьютерами и программным обеспечением.

К сожалению не все ДШИ имеют приспособленные помещения в соответствии с требованиями.

На сегодняшний день достаточно сложно говорить о достигнутом качестве образования или видимом результате обучения. Дети принятые 2 – 3 года на обучение по предпрофессиональным общеобразовательным программам находятся в начальной стадии обучения, что сказывается результатах участия обучающихся в выставках, конкурсах различного уровня.

В предпрофессиональной программе сложной и неуместной является задача ранней профориентации ребёнка. 7, 10, 12 лет. Двенадцатилетний ребёнок не может готовиться к будущей профессии. Обучающийся вначале должен получить комплексное образование, ознакомиться со всеми видами искусств, и лишь потом делать выбор. Эту задачу может выполнить как общеобразовательная школа (предметы музыка, изо и т.д.), так и ДШИ в рамках программы общезстетического, общеразвивающего направления. Только пробуя обучающийся сможет понять, с чем он хочет связать свою будущую профессиональную жизнь. И этот выбор он сможет сделать, только достигнув 14-16 летнего возраста.

При реализации ФГТ, для преподавателей ДШИ и ДХШ, для педагога обострится проблема сохранности контингента, удержать ребёнка 5 или 8 лет в нашем постоянно меняющемся мире очень сложно.

Усложняет ситуацию и возможный ошибочный выбор родителей, обучающихся. Как, поступить, если ребёнок осваивающий предпрофессиональную программу «Живопись», навязанную ему родителями, в середине срока обучения вдруг решит связать свою судьбу с хореографией? Успеть освоить другое направление он не имеет возможности.

С трудностью выбора столкнутся обучающиеся художественных школ, которым придётся выбирать между программами «изобразительное искусство» и «декоративно-прикладное искусство», разница между которыми для учеников и родителей обычно не совсем понятна.

Но, несмотря на нерешённые вопросы федеральных требований, Федеральный закон № 145-ФЗ «О внесении изменений в закон Российской Федерации «Об образовании» был необходим, и изменения дадут новый виток развития системе дополнительного образования. Изменения определили новый правовой статус детских школ искусств, который устанавливает границу между ДШИ и другими образовательными учреждениями дополнительного образования детей (кружки, Дома пионеров и т. д.) формально закрепляет достойное место ДШИ и ДХШ, обеспечивает надёжное будущее.

### **Список литературы и интернет ресурсов:**

1. Аракелова А.О. О реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств : в 2 ч.: сборник материалов для детских школ искусств / Авт.-сост. А.О. Аракелова. – Москва: Минкультуры России, 2012. - Ч.1. – 118 с
2. Анциферов, Л.Г. Анциферова, Т.Н. Кисляковская. Рисунок. Примерная программа для ДХШ и изобразительных отделений ДШИ. М., 2003
3. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. – М.: Просвещение, 1989. – 246с  
[metod-kopilka.ru](http://metod-kopilka.ru)  
[school13.kvels55.ru](http://school13.kvels55.ru)  
[dshi-rt.ucoz.com](http://dshi-rt.ucoz.com)  
[infourok.ru](http://infourok.ru)

*А.А. Марейчева*  
*преподаватель по классу изобразительного искусства*  
*МБУ ДО ДШИ п. Ивня*

### **«Методы сохранения и возрождения народного искусства в образовательных программах Детских школах искусств»**

Проблема сохранения и возрождения сакральной народной культуры, накопленной многовековым нематериальным культурным наследием и его эффективное использование, в развитии отечественной культуры находит особую актуальность.

О перспективной методике, устремленной на воспитание позитивного отношения к местным культурным традициям говорит активное участие детей и молодёжи в области восстановления народных традиций и возрождению народных промыслов.

Однако, при том что проводятся и встречи, и семинары, и конференции, пишутся программы, планы, а так же создаются проекты, результатов по развитию народного творчества оставляет желать лучшего. В обществе создался такой стереотип, что народное искусство банально и второсортно по

отношению к классическим направлениям. Мы забыли о роли народной культуры в нашей жизни, тем самым нарочно отошли от нее. Мы забыли, что мы и есть носители своей культуры.

Предметы народных ремесел востребованы, как сувенирная продукция не только для нашего народа, но и для иностранцев.

На сегодняшний день со стороны Православной церкви ведется поддержка народного искусства посредством массовой информации.

В Храмах можно встретить и иконостасы выполненные мастерами Гжели, Палеха, Мстеры, а так же иконы и киоты выполненные в технике резьбы по дереву.

Хотелось бы выделить значимость вопроса изучения, а так же введения компонентов народной культуры в обыденную жизнь. Значение народного творчества, работа мастеров, их воздействие на массовое сознание, а главное на воспитание и становление личности подрастающего поколения огромно.

Народный промысел – это труд, по отношению к которому необходимо запастись терпением, что способствует развитию усидчивости, памяти, вниманию.

Требования к условиям структуре нынешней системе эстетического воспитания и прогрессу в области эстетической культуры и личности является применение народного искусства в педагогической работе с детьми.

«Народное искусство в силу своей специфики, заключающейся в образно-эмоциональном отражении мира, оказывает сильное воздействие на ребенка, который, по образному выражению К.Д. Ушинского, мыслит формами, красками, звуками, ощущениями» [6].

Важное значение декоративно-прикладного искусства и народного творчества в художественном воспитании подчеркивали известные искусствоведы, исследователи детского изобразительного творчества (А.П. Усова, Т.С. Комарова, Т.Я. Шпикалова, Н.Б. Халезова, Т.Н. Доронова, А.А. Грибовская и другие). Они доказывают, что «ознакомление с произведениями народного творчества побуждает в детях первые яркие представления о Родине, ее культуре, способствует воспитанию патриотических чувств, приобщает к миру прекрасного, и поэтому их нужно включать в педагогический процесс еще в детском саду» [7].

Кроме психологической стороны, данные знания тренируют многие прикладные знания.

Обучающиеся приобретают навыки в работе с тканью, с деревом, с глиной, красками и т. п.

Народное искусство способствует владению разными техниками росписи, лепки, плетения, резьбы по дереву, ткачеству и мн. др. Помимо этого, ребята приобретают знания о свойствах разнообразных материалов и принципах работы с ними, о способах заготовки, хранения и обработки природного материала, а так же происходит знакомство с художественными традициями различных областей. Сегодня, эстетическое воспитание и художественное образование – это попытка образования системы приобщить детей к искусству и профессиональной подготовке художников-педагогов, которая может противостоять массовой культуре постиндустриального общества и превращению человека в ее безликий элемент [2].

Мир не стоит на месте повседневной жизни мы все реже соприкасаемся с народным творчеством. Сегодня в ДШИ на отделениях изобразительного искусства работает три образовательные программы: художественно-эстетической и общеразвивающей направленности, а также предпрофессиональные программы по реализации федеральных государственных требований.

В рамках двух последних программ, есть возможность для изучения народных промыслов.

Например, во многих образовательных программах по декоративно-прикладному искусству имеют место народная роспись [3]. Только такие программы редко имеют методический фонд. Преподавателям приходится подходить к этим вопросам с энтузиазмом, к примеру пользоваться методикой из других образовательных программ, а так же изучать народное искусство посредством изготовления изделий и каких-то ручных приспособлений своими руками, в ход идут наглядные материалы, предназначенные для фронтального показа (таблицы, карты, репродукции, слайды и пр.).

Занятия по классической схеме В.С. Кузина, имеют особую специфику

Обучающиеся рассматривают произведения народного творчества и об их красоте. Вследствие чего происходит, возрастание знаний детей о народном декоративно-прикладном искусстве, а так же глубже погружаются представления о народе, который создавал тот или иной предмет искусства. Дети обращают внимание на особенности формы и тематику изображений, их разнообразие росписей по форме и цвету, соответствие росписи среде создания народного произведения. На занятиях создаются эскиз росписи в определенной последовательности, от простого к сложному, при этом учитываются и возраст и индивидуальные способности обучающегося.

Весь процесс происходит так:

1. определение границы, в пределах которых должен находиться орнамент;
2. наметить оси симметрии;
3. определить место всех характерных элементов узора, выполнить эскиз;
4. закончить выполнение эскиза орнамента в цвете.

Педагог подчеркивает, что в народном творчестве примеры единства функциональности вещи и особенностей ее формы очень широко распространены. Это доказывается при показе предметов из различных областей народного искусства: коней-качалок, солонок-птиц, свистулук-зверей и т. д. [1].

Существует еще один принцип работы с детьми о котором пишет Б.М. Неменский.

Его задачи таковы:

1. Формирование художественного вкуса обучающихся;
2. Понимание воспитанниками особенностей декоративно-прикладного искусства;
3. Осознание причастности подростка к судьбам культуры, проявление уважительного, бережного отношения к культурному наследию;
4. Осмысление места декоративного искусства в жизни общества.

Детям при этом необходимо обучаться по ходу понимания декоративно-прикладного искусства в течении личной практической работе привлекать

собственное внимание, прежде всего, на сокровенное значение художественно-образного жеста декоративного искусства. Уметь сводить его с образом жизни общества, в следствии чего образуется умение владеть языком декоративного искусства на практике, проявляется смекалка, фантазия и внимание при выполнении эскизов и разработке проектов, а так же ребенок учится выражать личное понимание значения декоративно-прикладного искусства. Обучающиеся приобретают умение создавать индивидуальные проекты-импровизации на базе образов народного искусства при выполнении практической творческой работы, современных народных промыслов (ограничение цветовой палитры, вариации орнаментальных мотивов и т. д.); овладевают навыками работы в конкретном материале; учатся объединять в индивидуально-коллективной работе творческие усилия по созданию проектов украшения интерьера своей школы или других декоративных работ.

По ее мнению Т.Я. Шпикаловой, которая уделяла большое внимание, развитие эстетических знаний, художественно-графических умений и творческого опыта в связи с изучением главных отличительных признаков произведений народного искусства и с решением художественно-творческих задач на основе творческих принципов народного искусства (повтор, вариация, импровизация). [5]

Обучающимся предлагается следующий примерный перечень художественно-творческих задач по изучению росписей русских прялок:

1. Повтор главных композиционных мотивов прялочных росписей: «древо жизни», трехчастная композиция с декоративным сюжетом, трехчастная композиция с солнцем (небо, земля, подземный мир). Повтор композиционной основы и ритмических узлов с помощью схематического рисунка (условные или геометрические фигуры);

2. Постановление вариантов через путь самостоятельного выбора главной части прялочной росписи, определение размера (увеличение или уменьшение) элемента, сочетания главного элемента с второстепенными, выбора формата листа (квадрат, круг, треугольник и т. д.), материала для изображения элементов;

3. Импровизация «эскиз росписи разделочной кухонной доски» (воссоздание образа прялочной росписи). [5]

М.С. Соколова, которая построила собственную концепцию обучения народным росписям на исследовательском методе обучения, который подразумевает наиболее высокий уровень развития обучающегося. Этот самый метод стал ведущим видом проблемного обучения. Специально для него разработаны карточки-задания по росписям, таким как городецкая, хохломская и урало-сибирская, они соответствуют требованиям, предъявляемым к проблемной ситуации:

1. решение проблемной ситуации ориентировано на максимальную самостоятельность и творческую деятельность обучаемого;

2. проблема соответствует учебной информации, которую получает обучаемый, а также той информации, которой он уже владеет;

3. проблемная ситуация создает трудности, но в то же время она посильна;

4. основу проблемной ситуации составляет противоречие информации;

5. проблемная ситуация в процессе её реализации порождает потребность в рассмотрении новых ситуаций, связанных с нею;

6. формулировка проблемной ситуации максимально ясна и не имеет непонятных для обучаемого слов и выражений;

7. проблемная ситуация базируется на основных дидактических принципах обучения и потому не является легкой;

8. проблемная ситуация вызывает любознательность обучаемого и стремление в выполнении работ такого типа. [4]

Кроме изучений народных промыслов на уроках, нужно пользоваться и другими методами, например:

1. Посещение музеев, выставочных залов, представляющих зрителю произведения мастеров художественных промыслов. Этот раздел наиболее подходящий для знакомства в городских условиях с великими произведениями народных ремесленников. Обычное общение с объектами декоративно-прикладного искусства очень важно и, как правило, производит намного более сильное эмоциональное восприятие на детей младшего возраста. Эта встреча может оказаться для ребенка значимым моментом для последующего познания народной культуры в любом проявлении.

2. Творческие встречи с творцами декоративно-прикладного искусства, посещение мастер-классов. Обыкновенное общение с проявление интереса к своему делу людьми и участие в создании произведения как ни одна беседа способна мотивировать ребенка на последующее проявление своего творчества.

3. Организация специальных туристических поездок по местам, нахождения народных художественных промыслов. Пожалуй, эта форма наиболее тяжелая для педагогов, но непосредственно, самая интересная, захватывающая и увлекательная для детей. Что бы организовать такую поездку необходимо привлечь родителей. Приходя в промысловые мастерские, измаравшись красками, нанюхавшись запахов масел и лаков, можно хватить ощущений на всю жизнь. И именно там понимаешь, что в самых простых, потайных уголках с обыденной жизнью возделываются произведения художественных промыслов.

4. Внедрение объединенных блоков тем, посвященных народной культуре и художественным промыслам в программы учебных предметов «Беседы об искусстве» и «История изобразительного искусства». Огромное пропагандистское изыскание имеет место изучение истории возникновения и развития любого ремесла.

5. Применение тем, мотивов, элементов народной культуры на занятиях станковой и декоративной композиции.

6. Воспроизведение на уроках декоративно-прикладной композиции объекта народного творчества. В программе учебных.

7. Внесение в учебные планы образовательных учреждений программ по изучению художественных промыслов, в рамках часов по предмету по выбору для детей, обучающихся по программам общеразвивающей направленности, а также в вариативную часть программ для детей, обучающихся по программам федеральных государственных требований.

8. Выполнение выпускных итоговых композиций, а так же изготовление подарочной и сувенирной продукции с использованием тематики народной

художественной культуры В это случае от преподавателя необходимо особый навык взаимодействовать с обучающимся, от оказания помощи в выборе тематики до предоставления полного безграничен.

9. Участие в конкурсах, выставках, фестивалях различного уровня. Этот раздел необходимо воспринимать как великий результат в познаниях художественных ремесел в детских школах искусств, это собственные победы детей, когда итог детского творчества обращается объект интереса не только педагогов, друзей, членов семьи, но и общества и профессионального круга. Все перечисленные виды открывают перед нами большие шансы по передаче художественного наследия подрастающему поколению, помогают реализовываться раскрытию в детях мотивации к познанию народных промыслов, и привлекать их к народной культуре.

10. Пропаганда мастерства мастеров, а так же маленьких умельцев через местную прессу и телевидение, интернет-сайты;

Однако, кроме всего этого что бы выполнить задуманное нужен преподаватель, который будет заинтересован в этом, он должен хорошо владеть как теоретическим материалом, так и владеть мастерством, человек, способный продемонстрировать и передать все тонкости искусства.

#### **Список литературы:**

1. Кузин В.С. Основы обучения изобразительному искусству в общеобразовательной школе. Пособие для учителей. – М.: 1972; Программно-методические материалы. Изобразительное искусство. 5–9 классы. / Сост. Кузин В.С., Сиротин В. И. – М.: 1998
2. Мельникова Е.А. Методика изучения народных художественных промыслов в Детской школе искусств [Текст] // Инновационные педагогические технологии: материалы II Междунар. науч. конф. (г. Казань, май 2015 г.) – Казань: Бук, 2015. – С. 51
3. Соколова М. С. Художественная роспись по дереву: Технология народно-художественных промыслов: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М.: 2002
4. Соколова М.С. Художественная роспись по дереву: Технология народно-художественных промыслов: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М.: 2002. – С. 21
5. Шпикалова Т.Я. Методическое обеспечение образовательных технологий преподавания народного и изобразительного искусства на основе концепции, в которой учитель выступает носителем духовной сути народной художественной культуры. // Народное искусство: прошлое и современность: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Часть I. – Смоленск, 2002. – С. 6
6. Ушинский К.Д. Избранные педагогические сочинения / Ушинский, К. Д.: В 2 т. – М.: 1974. Т.2. – С.7
7. Цукерман Г.А. Обучение, творчество и понимание как синонимы. Вопросы психологии. М.: 1999 №2, – С.76.



### **«Инновационные формы и методы работы на уроках ИЗО»**

Исходя из новой концепции художественного воспитания, преподавание изобразительного искусства является особым типом преподавания, все составляющие элементы которого должны подчиняться законам искусства. Современное занятие по преподаванию изобразительного искусства и декоративно-прикладного творчества в учреждениях дополнительного образования является уроком-образом, творческими основателями которого являются преподаватель изобразительного искусства и его ученики.

Занятия изобразительным искусством относятся к своеобразному «педагогическому произведению», «мини-спектаклю», художественно-педагогическому действию, имеющему, как в театральной пьесе или в художественной литературе, свой замысел, свою завязку, кульминацию, развязку и т.д. [1, с.104].

Занимаясь изобразительным искусством, обучающийся не только самовыражается, но и пробует свои силы в новом для него творчестве, а также совершенствует способности, данные ему от природы. Изобразительное искусство доставляет ему удовольствие, но прежде всего, обогащает его представления о мире. Поэтому современная педагогико-психологическая практика выступает против использования в преподавании изобразительного искусства традиционных методов обучения, принуждающих детей не развивать их фантазию, а рисовать по схемам, образцам, таким образом, подавлять развитие личности.

На сегодняшний день существует огромное количество разнообразных методик преподавания изобразительного творчества в образовательных учреждениях различного типа. Зачастую, если преподаватель использует индивидуальный подход к обучению ребенка, и, так как возможности ребенка безграничны, если и не ограничивать его в творческой деятельности, а только направлять, подсказывать, можно рассмотреть и проанализировать новые направления в обучении, то есть не учитель может открыть новую методику обучения, а ребенок направить учителя, подтолкнуть его к этой методике.

Во время групповой деятельности по изучению изобразительного искусства дети могут также использовать свое мышление, свои организационные способности самостоятельно распределять свои обязанности, осуществлять коллективный контроль над изобразительной деятельностью и самоконтролем и стремиться к согласованным действиям. Все это не только приводит к появлению в группе детей дополнительной энергии для творчества, но и порождает инициативу и конкуренцию в группе.

Однако при всей важности использования групповых форм работы в их применении необходимо соблюдать педагогическую меру. Если групповая деятельность организована слишком часто, она теряет для детей элемент новизны и привлекательности, а процесс усвоения новых знаний и навыков учащимися усложняется [2, с.169]. Уроки рисования в учебном заведении могут включать в себя формы работы с использованием нетрадиционных способов

рисования не только на бумаге, но также на других видах материалов: ткани, древесине, глине и т.п.

Вся педагогическая деятельность по обучению изобразительному искусству направлена на формирование у обучающегося продуктивной деятельности через творческую деятельность, в ходе которой создается что-то необычное, актуальное, новое, развивается воображение, и ребенок через различные средства воплощения может выразить свою задумку, свое видение предмета.

В системе преподавания изобразительного искусства могут активно использоваться нетрадиционные методы и способы развития воображения учащихся: кляксография, граттаж, набрызг, монотипия, рисование отпечатком руки, пальцев, рисование с использованием природного материала, тампонированием и др.

На занятиях во время обучения изобразительному искусству необходимо активно использовать разнообразные обучающие игры и игровые приемы, которые создают непринужденную творческую атмосферу, способствуют развитию воображения.

Неотъемлемой частью работы становятся экспериментирование с красками (создание новых оттенков) и совместное разрабатывание способов рисования. Данный вид деятельности позволяет сделать работы детей более интересными, выразительными и красочными [3, с.128-129].

Так как ребенок еще не замкнут в своем конкретном мире, не всегда понимает, что можно, а что нельзя, в том числе и в смешивании цветов, других методах изобразительной деятельности, во многом подвержены своим эмоциям, то это можно использовать в развитии новых методик и направлений в обучении. Возникающие в непосредственном воображении ребенка образы и сюжеты поражают своим необъяснимым сочетанием цвета, формы, невероятностью событий.

Одним из активных нетрадиционных методов обучения изобразительной деятельности на начальном этапе обучения является коллаж. Коллаж является оригинальным приемом в изобразительном творчестве, который основывается на приклеивании на какую-либо основу материалов, отличающихся от нее по цвету и фактуре. Рисуя, вырезая готовые формы и создавая коллаж, учащиеся не только решают задачи, поставленные перед ними преподавателем изобразительного творчества, но и через данную деятельность могут достичь определенных результатов в обучении, даже оригинального мышления и новых видов изображения действительности. Через создание определенного образа в видении изображаемого предмета определяется выбор средств выражения данной действительности. Средства выразительности подсказывают выбор темы и способ изображения. В обучении детей изобразительному искусству очень важно не останавливаться на одном и том же, так как детям нужно постоянно испытывать что-то новое, неизвестное, и однообразные занятия приведут не к творческому всплеску, а наоборот, к потере интереса к данному предмету. Поэтому важно пополнять их воображение новыми эмоциями, чтобы затем эти эмоции могли выплеснуться на бумаге или другом материале, самовыразились в творчестве.

Коллаж, пальчиковая живопись, кляксография, монотипия и другие

технологии нетрадиционного рисования способствуют развитию у ребенка творчества, пробуждают фантазию, активизируют наблюдательность, внимание и воображение, развивают ручные умения, чувства формы и цветоощущение, способствуют воспитанию художественного вкуса у детей [4, с.139-141].

#### **Список литературы:**

1. Гердт Н.И., Пикулева Л.К. Социокультурная среда художественного развития детей в дошкольном учреждении: Методическое пособие. – Челябинск: Книга, 2008
2. Комарова Т.С. Изобразительная деятельность в детском саду: обучение и творчество. – М.: Академия, 2006
3. Мухина В.С. Изобразительная деятельность ребенка как форма усвоения социального опыта. – М.: Просвещение, 2006
4. Пчелинцева Е.В. Теория и методика развития детского изобразительного творчества: Учебное пособие. – Нижний Новгород: Бумеранг, 2007.

*И.А. Суркова*

*преподаватель по классу изобразительного искусства  
МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

### **«Изобразительная деятельность как ведущая дисциплина эстетического воспитания и художественного развития детей дошкольного возраста»**

Аннотация - статья посвящена «Изобразительной деятельности - как ведущей дисциплины эстетического воспитания и художественного развития детей дошкольного возраста». Актуальным в статье является решение задач развития детей разных возрастных категорий в образовательном учреждении через организацию изобразительной деятельности, которая в настоящее время рассматривается в качестве значимой с точки зрения развития личности, её творческих способностей, инициативности, самостоятельности, формирования жизненных установок и эстетического воспитания.

Образование сегодня обращается к культуре, духовности, искусству как к доминанте гармоничного развития человека. Культура воспринимается как важнейший фактор духовного обновления общества в целом и отдельной личности. В нашей школе в 2009 году было открыто отделение раннего эстетического развития для детей, родители, которых желают уже с самых ранних лет приобщить своего ребенка к миру прекрасного. Учебные программы отделения раннего эстетического развития детей нацелены на формирование художественных способностей детей, где незаменимым фундаментом дошкольника является развитие его потенциала, как в области музыки, танца, пения, так и в области изобразительного искусства. Для развития способностей в области искусств ранний возраст является решающим. Подготовка, полученная ребенком в дошкольный период помогает успешно развиваться и быть более отзывчивыми и духовно развитыми. Художественное образование детей дошкольного возраста должно быть направлено на формирование эстетического отношения к действительности, на развитие

художественно - творческих способностей, на ознакомление детей с универсальным языком искусства – средствами художественной выразительности. При формировании образного мышления ребёнка дошкольного возраста важно раскрыть его творческий потенциал, который впоследствии станет основой для развития творческой одарённости. Стимулятором этого развития выступает художественное образование. В художественном образовании детей центральное место отводится способности к восприятию художественного произведения и самостоятельному созданию нового образа (в рисунке, лепке, аппликации), который отличается оригинальностью, вариативностью и гибкостью. В разных видах изобразительной деятельности педагог решает конкретные задачи, обусловленные возрастными особенностями. Это определяется ростом физических возможностей ребенка, особенно активным развитием мелких мышц кистей рук, изменение психологической позиции и ощущение старших дошкольников взрослости, желание проявить свою индивидуальность.

Изобразительная деятельность очень важна для детей, даже не столько для овладения умением рисовать, сколько для развития общих способностей, которые проявятся в будущем в любых видах деятельности. Через изобразительную деятельность идёт интенсивное развитие эстетического мировосприятия, развитие интеллекта, нравственности, способности к творчеству. Все дети, которые занимаются художественной деятельностью, по-другому относятся к окружающему миру. Дети более эмоционально способны чувствовать красоту природы, они более чутки в человеческих отношениях. Старайтесь больше проводить время со своим малышом. Больше рисуйте, лепите с ребёнком!

Необходимо поддерживать своего ребёнка в рисовании даже элементарных на ваш взгляд «каракуль» на листке бумаги. Можно увидеть в этих «каракулях» солнышко или какого-нибудь цыплёнка. Родителям я советую поддерживать любую инициативу. А вот ребёнок взял кусочек пластилина и слепил уже что-то, напоминающее мяч.

Обыграйте этот момент со своим чадом. Вместе с ним удивляйтесь и радуйтесь! Поощряйте стремление что-то самому слепить из пластилина или нарисовать на листке бумаги, ведь это развивает воображение, закрепляет у ребёнка интерес к деятельности.

Изобразительная деятельность связана с эстетической деятельностью.

**Эстетическая деятельность** – это духовно-практическая, эмоционально-рациональная активность человека, содержанием которой является построение индивидуальной картины мира через создание выразительных художественных образов, а целью – гармонизация своих отношений с миром, моделирование образа «Я», формирование Я концепции творца.

Эстетическое развитие – процесс и результат развития способностей видеть красоту окружающего мира.

**Этапы эмоционального развития:**

Ребенок 3-4 лет эмоционально радуется изображению знакомых предметов, которые он узнал на картинке, но еще не по образу. Мотив оценки носит предметный или житейский характер (например выбрал «такую открытку, потому что такой еще нет», потому что «яблоко вкусное»)

Ребенок к 5 годам начинает не только видеть, но и осознавать те элементарные эстетические качества в произведении, которые делают картину для него привлекательной. Дети могут получать элементарное эстетическое наслаждение, оценивая в картине, как красивый цвет, цветовое сочетание изображенных предметов и явлений, реже форму и композиционные приемы.

Дети 6 лет поднимаются до способностей воспринимать большее, чем заложено во внешних признаках изображаемого предмета. Ребенок улавливает внутреннюю характеристику художественного образа.

Современный взгляд на эстетическое воспитание ребенка предполагает единство формирования эстетического отношения к миру и художественного развития средствами разных видов изобразительного и декоративно - прикладного искусства в эстетической деятельности. В эстетическом воспитании ведущая деятельность детей - это художественная. Развивающий характер эстетического воспитания состоит при условии овладения детьми обобщенными (типичными) и самостоятельными способами художественной деятельности, необходимыми и достаточными во всех видах изобразительной деятельности.

**Художественная деятельность** – это специфическая по своему содержанию и формам выражения активность, направленная на эстетическое освоение мира и развитие творческой одарённости ребёнка посредством искусства. В процессе изобразительной деятельности создаются условия для развития эстетического и эмоционального восприятия искусства, которые способствуют формированию эстетического отношения к действительности.

Формировать способы зрительного и тактильного обследования различных объектов для обогащения и уточнения восприятия особенностей их формы, пропорций, цвета, фактуры.

#### **Задачи художественно-творческого развития детей 4 лет**

- учить детей находить связь между предметами и явлениями окружающего мира и их изображениями в рисунке, лепке, аппликации. Учить «входить в образ».

- знакомить детей с народной игрушкой (филимоновской, дымковской, семеновской, богородской) для обогащения зрительных впечатлений и показа условно - обобщенной трактовки художественных образов.

- проводить уроки в игровой форме с участием народных игрушек для создания у детей праздничного настроения.

- Учить детей видеть цельный художественный образ в единстве изобразительно-выразительных средств колористической, композиционной и смысловой трактовки.

- создавать условия для самостоятельного освоения детьми способов и приемов изображения знакомых предметов на основе доступных средств художественно-образной выразительности (цвет, пятно, линия, форма, ритм, динамика) в их единстве;

- побуждать детей самостоятельно выбирать способы изображения при создании выразительных образов, используя для этого освоенные технические приемы; развивать восприятие детей, формировать представление о предметах и явлениях окружающей действительности, создавать условия для их активного познания и на этой основе учить детей:

- отображать свои представления и впечатления об окружающем мире доступными графическими и живописными средствами.

- продолжать учить рисовать карандашами и фломастерами - проводить линии (вертикальные, горизонтальные, волнистые, кривые) и замыкать их в формы (округлые и прямоугольные), создавая тем самым выразительные образы;

- продолжать знакомить детей с красками и формировать навыки рисования кистью (аккуратно смачивать и промывать, набирать краску на ворс, вести кисть по ворсу, проводить линии, рисовать и раскрашивать замкнутые формы); учить создавать одно-, двух- и многоцветные выразительные образы;

- переводить детей от рисования-подражания к самостоятельному творчеству.

**Задачи художественно-творческого развития детей 5 лет.** Особенности этого возраста обуславливают также необходимость подкрепления любого продуктивного вида деятельности словом, пластическим движением, проигрыванием. Без этого ребенку сложно раскрыть задуманный образ, объяснить желаемое действие.

- поддерживать интерес детей к народному - декоративному искусству (дымковская, филимоновская, богородская игрушка, семеновская или полхов-майданская матрешка);

- расширять тематику детских работ в согласовании с содержанием раздела «Познавательное развитие»; поддерживать желание изображать знакомые бытовые и природные объекты (посуда, мебель, транспорт, овощи, фрукты, цветы, деревья, животные), а также явления природы (дождь, снегопад) и яркие события общественной жизни (праздники); учить самостоятельно находить простые сюжеты в окружающей жизни, художественной литературе; помогать выбирать сюжет коллективной работы;

- обращать внимание детей на образную выразительность разных объектов в искусстве (вещи, созданные руками народных умельцев, мебель, посуда, одежда, игрушки, и т.п.); учить замечать общие очертания и отдельные детали, контур, колорит, узор; показывать, из каких деталей складываются многофигурные композиции, как по-разному выглядит с разных сторон один и тот же объект;

- поощрять детей воплощать в художественной форме свои представления, переживания, чувства, мысли; поддерживать личностное творческое начало;

- учить передавать характерные особенности изображаемых объектов (городской дом высокий, многоэтажный, каменный, а деревенский низкий, одноэтажный, деревянный);

- знакомить с цветовой гаммой, с вариантами композиций и разным расположением изображения на листе бумаги:

- развивать у детей способность передавать одну и ту же форму или образ в разных техниках (изображать солнце, цветок, птичку в рисунке);

- сочетать различные техники изобразительной деятельности (рисунки, аппликация), (например, сюжеты «Наш огород», «Наш аквариум»).

- поддерживать интерес к содержанию новых слов: «художник», «музей», «выставка», «картина», «скульптура»;

- проводить коллективные работы («Золотая осень», «Цветные зонтики»), учить согласовывать свои действия с действиями других более старших детей (под руководством взрослого);

- консультировать родителей на тему того, как организовать дома изобразительную деятельность ребенка.

- проявлять уважение к художественным интересам и работам ребенка, бережно относиться к результатам его творческой деятельности.

- создавать условия для самостоятельного художественного творчества.

### **Задачи художественно-творческого развития детей 6 лет**

Дошкольник в своем эстетическом развитии проходит путь от элементарного наглядно-чувственного впечатления до создания более сложного оригинального образа (композиции) простыми изобразительно-выразительными средствами. Движение от простого образа-представления к эстетическому обобщению, от восприятия цельного образа как единичного к осознанию его внутреннего смысла и пониманию типичного осуществляется под влиянием взрослых, передающих детям основы культуры. Исходя из этого, учитель ставит перед собой и творчески реализует целый комплекс взаимосвязанных задач:

- знакомить детей с произведениями разных видов искусства (живопись, графика, народное и декоративно-прикладное искусство, скульптура) для обогащения зрительных впечатлений, формирования эстетических чувств и оценок;

- обращать внимание детей на образную выразительность разных объектов в искусстве, природном и бытовом окружении. Это вещи, созданные руками народных умельцев, архитектурные сооружения, природные ландшафты, специально оформленные помещения, мебель, посуда, одежда, игрушки, книги и т.д., учить замечать общие очертания и отдельные детали, контур, колорит, узор; показывать, из каких деталей складываются многофигурные композиции, как по-разному выглядит с разных сторон один и тот же объект;

- поощрять детей воплощать в художественной форме свои представления, переживания, чувства, мысли; поддерживать личностное творческое начало;

- обогащать содержание изобразительной деятельности в соответствии с задачами познавательного и социального развития детей старшего дошкольного возраста; инициировать выбор сюжетов о семье, общественных и природных явлениях (воскресный день в семье, любимые праздники, средства связи в их атрибутивном воплощении, ферма, зоопарк, лес, луг, аквариум, герои и эпизоды из любимых сказок и мультфильмов);

- учить детей грамотно отбирать содержание рисунка. Например, населять лес животными, птицами и водоем; пустыню соответствующими обитателями, а на лугу изображать ромашки, васильки, колокольчики;

- поддерживать желание передавать характерные признаки объектов и явлений на основе представлений и наблюдений. В результате рассматривания репродукций, фотографий, иллюстраций в детских книгах и энциклопедиях (у золотого петушка разноцветный хвост, ярко-красный гребень и борода) отражать в своих работах обобщенные представления о цикличности изменений в природе (пейзажи в разное время года);

- совершенствовать изобразительные умения во всех видах художественной деятельности. Продолжать учить передавать форму изображаемых объектов, их характерные признаки, пропорции и взаимное размещение частей; передавать несложные движения (птичка летит, кукла пляшет, кошка подкрадывается к мышке) ; при создании сюжета передавать несложные смысловые связи между объектами, стараться показать пространственные взаимоотношения между ними (рядом, сбоку, вверху, внизу), используя для ориентира линию горизонта;

- поддерживать стремление самостоятельно сочетать знакомые техники, помогать осваивать новые, по собственной инициативе объединять разные способы изображения;

- совершенствовать технику гуашевыми красками (смешивать краски, чтобы получать новые цвета и оттенки), уверенно пользоваться кистью;

- умело проводить линии в разных направлениях, в декоративном рисовании создавать элементы узора всем ворсом кисти или концом); учить рисовать акварельными красками; показать возможность цветового решения одного образа с помощью нескольких цветов или их оттенков.

На занятиях рисованием, лепкой, аппликацией у детей воспитывается интерес к художественно-творческой деятельности, желание создать красивое изображение, интереснее придумать его и как можно лучше выполнить. Таким образом, основу эстетического отношения и художественного развития дошкольника составляют «три кита» – эмоциональность, интерес и активность в работе.

Главное в изобразительной деятельности развить у учащихся творческие способности, нестандартного мышления, индивидуальности. Учитывая возрастные особенности для достижения поставленной цели, необходимо решить следующие задачи:

- формирование умения экспериментировать с различными материалами и инструментами

- учить планировать свою деятельность: задумывать образ, подбирать материалы и инструменты, добиваться поставленной цели;

- содействовать освоению изобразительных техник ручной умелости;

- развивать композиционные умения, любознательность;

- воспитывать самостоятельность, инициативу, творчество, эстетический вкус. При выполнении задач мы увидим ожидаемые результаты:

- повышение заинтересованности детей к изобразительной деятельности при организации кружковой работы;

- перенос полученных знаний и умений в самостоятельную деятельность детей;

- умение использовать нетрадиционные техники рисования.

Для повышения интереса детей на уроках изобразительного искусства мы использовали интеграцию областей: музыкальное воспитание, художественное творчество, коммуникация, познание и др. Предлагаются образцы готовых работ, схемы-подсказки, творческие альбомы с заданиями, дидактические игры, электронные пособия. Маленькому ребенку легче выразить свои впечатления с помощью изобразительной деятельности. Для совершенствования изобразительных навыков в своей работе учу детей восприятию формы, цвета,



ритма эстетического представления, через игровые формы. Для развития детского творчества и овладения изобразительной деятельностью учитываю интересы детей. Особый интерес у детей умение сочетать в работах разные способы, приемы материалы. Например, аппликацию могут дополнить рисованием и наоборот; разные способы получения образа в аппликации - могут способом обрывания пальцами создавать определенную форму; разные способы получения образа в лепке моделирование формы руками, вырезания формочкой; использование в лепке дополнительных материалов-пуговиц, семечек, зерен и т.п

Для достижения ожидаемых результатов провожу следующую работу с родителями:

- оформляю выставки
- провожу консультации, например «Как организовать изобразительную деятельность с ребенком дома»

Вывод: дошкольный возраст - это особенный возраст для эстетического воспитания. Именно в этом возрасте формируется отношение ребенка к миру и происходит развитие существенных эстетических качеств будущей личности. Всесторонне развитие и воспитание детей в процессе изобразительной деятельности происходит не само по себе, а только в том случае, если педагог решает все задачи не сухо, не формально, а в соответствии с требованиями самой изобразительной деятельности. Используя, методы и приемы вызывающие положительный эмоциональный отклик детей, чем богаче впечатления детей, тем содержательнее и интереснее будет их жизнь, тем более будет развиваться их воображение и больше появляться интерес к всему прекрасному. После окончания «Общеразвивающего эстетического отделения» учащиеся могут продолжать свое обучения, выбирая отделения по своим способностям. Это может быть музыка, фольклор, танцы или изобразительное искусство. Ведь дети - это цветы жизни. И их развитие в наших руках.

### **Список литературы:**

1. Алексеева В. В. Что такое искусство? М.,1991.
2. Басина Н., Сулова О. С кисточкой и музыкой в ладошке. М., 1997.
3. Григорьева .Г. Г. «Изобразительная деятельность дошкольников» М. 1997
4. Гибсон Рей «Веселые игры» М.,1995.
5. Комарова Т. С. «Дети в мире творчества» М. ,1995.
6. Курочкина Н. А. «Детям о книжной графике» С,П, 19
- 7 Лыкова И. «Цветные ладошки» М.,1996
8. Лыкова И. «Цветная мозаика» М.,2000.
9. Сакулина Н. П Комарова Т. С «Изобразительная деятельность в д/с» М. 1986.
10. И. В. Штанько Воспитание искусством в д/с., М. 2007.

**«Реализация общеразвивающих программ, как способ привлечения  
наибольшего количества детей к творческой деятельности»**

Российская система образования в области искусств имеет богатое историческое прошлое, оно обеспечивало полноценную подготовку создателей художественных произведений, их исполнителей, благодарных слушателей и зрителей, педагогов, ответственных за воспитание всех желающих в области творческой деятельности, что играло ключевую роль в реализации социально-культурного потенциала всех видов искусств. [1]

Школы искусств могут стать не только центрами предпрофессиональной подготовки в сфере искусства, но и основой творческих профессий нового поколения, формировать мировоззрение у детей и подростков через изучение искусств, в разных его проявлениях. Система должна быть нацелена на подготовку обучающихся с широким творческим потенциалом, готовых к созданию творческой среды, способной изменить лицо страны и обеспечить ее высокую конкурентоспособность.

Изменения[2], внесенные в Закон РФ «Об образовании» в 2011 г., позволяют говорить о возможности преобразования деятельности ДШИ. Так, указанные изменения предусматривают реализацию дополнительных общеразвивающих программ в области искусств, которые, в свою очередь, реализуются на основе федеральных государственных требований [3].

Сегодня преподаватели в сфере дополнительного образования имеют право реализовывать общеразвивающие программы в области искусств, а так же предпрофессиональные программы в области искусств выявляя одаренных обучающихся, позволяя им более глубокое изучение материала, развитие профессиональных навыков, повышение уровня исполнения материала, а так же способствовать подготовке к профессиональному обучению в сфере искусства. Работники в сфере дополнительного образования получили возможность самостоятельно разрабатывать программы для реализации их в своем классе, для каждого уровня подготовки обучающихся.

Из письма Министерства Культуры Российской Федерации можно узнать, что программы, призваны не только приобщить детей к высокому искусству посредством овладения ими первоначальными профессиональными навыками, сформировать обширную аудиторию будущих ценителей высокого искусства, заинтересованных слушателей и зрителей концертных залов, театров, филармоний, выставочных залов, но и, что не менее важно, подготовить из достаточно большого количества выпускников, обучившихся по единым для всей страны учебно-методическим ориентирам, будущих профессионалов. [4]

Создание общеразвивающих программ очень сложный процесс. Стремительно развивающееся время диктует появление новых форм работы и подходов к обучению поступающих в учреждения дополнительного

образования. Именно поэтому преподаватель стремиться обновить содержание программ, формы и методы образования и донесение учебного материала в соответствии с социальными потребностями и течением современного времени.

Созданные общеразвивающие программы это синтез ряда специфических проблем, решение которых невозможно без учета индивидуальных и возрастных особенностей обучающихся, что невозможно без педагогического опыта и бережного сохранения сложившихся профессиональных традиций, а так же освоения современной ситуации и интересов обучающихся.

Отличительной особенностью является вариативность общеразвивающих программ, что позволяет обеспечить индивидуальный подход к обучающимся, обеспечить возможность выполнения поставленных учебных задач, приобщая к миру искусства, расширяя кругозор и мировоззрение обучающихся, определяя при этом перспективы профессионального развития каждого ребенка.

Общеразвивающие программы реализуются в учреждении дополнительного образования детей с целью привлечения к различным видам искусств наибольшего количества детей, в том числе не имеющих необходимых творческих способностей для освоения предпрофессиональных программ.

Содержание общеразвивающих программ учреждения дополнительного образования и сроки обучения по ним определяются образовательной программой, разрабатываемой самостоятельно с учетом рекомендаций Министерства культуры Российской Федерации.

Высокое качество образования, его доступность, открытость, привлекательность для обучающихся, их родителей (законных представителей) и всего общества, духовно-нравственное развитие, эстетическое воспитание и художественное становление личности должны обеспечиваться созданием в учреждении дополнительного образования комфортной, развивающей образовательной среды, включающей:

- организацию творческой деятельности обучающихся путем проведения творческих мероприятий (конкурсов, фестивалей, мастер-классов, олимпиад, концертов, творческих вечеров, выставок, театрализованных представлений и др.);

- организацию посещений обучающимися учреждений и организаций культуры (филармоний, выставочных залов, театров, музеев и др.);

- организацию творческой и культурно-просветительной деятельности совместно с другими образовательными организациями, в том числе профессиональными образовательными организациями и образовательными организациями высшего образования, реализующими образовательные программы в области соответствующего вида искусства;

- использование в образовательном процессе образовательных технологий, основанных на лучших достижениях отечественного образования в области искусств, а также современном уровне его развития;

- эффективную самостоятельную работу обучающихся при поддержке педагога и родителей. [1]

### **Список литературы:**

1. Закон РФ от 10 июля 1992 г. № 3266-1 «Об образовании»

2. «О внесении изменений в Закон РФ «Об образовании» от 17.06.2011 N 145-ФЗ
3. Приказы Министерство культуры РФ об утверждении 13 федеральных государственных требований к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области искусств (март-апрель 2012 г.).
4. «О современном состоянии и перспективах развития детских школ искусств» из письма Министерства Культуры РФ решение коллегии №16 от 8 июля 2017 года.

*В.А. Ченцова*  
*преподаватель по классу хореографии*  
*МБУ ДО ДШИ п. Ивня*

### **«Современное качество познавательной деятельности обучающихся ДШИ в условиях реализации общеразвивающих программ в области хореографического искусства»**

Современный социум переживает такой этап, когда появилась необходимость пересмотра одной из важнейших социальных сфер – образования. Подтверждением тому являются преимущества государственной политики на современном этапе, социально-экономические преобразования в стране за последние годы, частые изменения законодательных актов в области образования, осложнившиеся демографические и духовно-нравственные проблемы общества. Качество образования в детских школах искусств является одним из наиболее важных показателей системы образования в области искусства. Так, указанные изменения предусматривают реализацию в ДШИ общеразвивающих программ в области хореографического искусства, которые, в свою очередь, реализуются на основе федеральных государственных требований.

В настоящее время дополнительное образование детей в России рассматривается как уникальный феномен системы образования, как единый, целенаправленный процесс, объединяющий воспитание, обучение и развитие личности за пределами образовательных стандартов, основное назначение данного процесса – удовлетворять постоянно изменяющиеся индивидуальные социокультурные и образовательные потребности детей.

Общеразвивающие программы в области хореографического искусства, которые ориентированы на художественно-эстетическое воспитание, благоприятствует развитию личности. Занятия в области хореографии оказывают положительное воздействие на психологическое и физическое состояние обучающихся, создают позитивное настроение, развивают интерес к музыкальной мировой культуре, дают потенциал для более широкого выявления индивидуальных способностей каждого ребенка, помогают адаптироваться ему в современной социальной среде, осознать, что мир очень разнообразен и не ограничен школой и домом.

Дополнительное образование – это то пространство, в котором индивидуальный подход не только возможен, но и необходим, поэтому оно становится средством развития индивидуальной личности каждого ребенка и часто, отстающий ученик раскрывает себя в определенном виде творчества, становится успешным и востребованным.

Танец – это индивидуально характерный вид искусства. Его непохожесть на другие культурные феномены определяется тем, что только в танце средством создания художественного образа является тело человека. Одновременно работая над внешней формой и внутренним содержанием, «переживанием» делает танец востребованным и сильным инструментом развития личности ребенка, его индивидуальности.

За всю многолетнюю историю существования танца его исследователями и педагогами-практиками, собран обширный теоретический и методический материал. Важным является тот факт, что этот материал постоянно обновляется, с принятием во внимание самых новых достижений в медицине, психологии, педагогике, что является необходимостью требующее от педагога профессиональной компетентности и способности постоянно учиться.

Ключевым составляющим компонентом образовательного процесса, направленным на формирование эстетических чувств ребенка к реальному миру и развивающим художественно-практическую и творческую деятельность детей, является созданием художественно-эстетической культуры. Определение функции художественно-эстетической культуры в обществе актуализирует проблему приобщения детей к искусству как одному из способов создания «человека культуры». Действующим средством освоения наследия гуманитарной культуры является хореография, основу которой составляет танцевальная деятельность, способствующая комплексному образованию детей.

Необходимость в общеразвивающих программах основана на тенденциях в развитии хореографического искусства:

- большая ориентация на обучение детей хореографии независимо от наличия у них специальных физических данных;
- индивидуализация творчества, обращение к личности ребенка, его внутреннему миру, стремление раскрыть его творческие способности;
- обращение к музыкальному материалу, требующему в свою очередь владения танцевальной формой, скульптурно-графической выразительностью движений, поз, жестов, в своей условности приближающихся к выразительным средствам музыки;
- многожанровость и целостность танцевальных форм и направлений при создании репертуара;
- терапевтическая направленность.

Последняя тенденция, т.е. терапевтическая направленность, рассматривается родителями наиболее в наше время все чаще. Так как занятия любым видом танца (особенно классическим) имеют лечебный эффект. Это объясняется тем, что используемые в обучении движения, прошедшие длительный отбор, оказывают положительное воздействие на здоровье детей. Результаты такой работы позволяют утверждать, что это эффективно,

результативно и целесообразно. Это объясняется тем, что в хореографическом искусстве, активно используются методы хореотерапии (танцтерапии, танцевально-двигательного тренинга), целью которых является не столько овладение лексикой танца, сколько получение оздоравливающего эффекта, улучшения настроения, повышение самооценки, снятия чувства тревожности, развития индивидуальности, что очень важно для детей школьного возраста и особенно подростков.

При разработке и реализации общеразвивающих программ в области хореографического искусств учитывается занятость детей в общеобразовательных школах, т.е. параллельное освоение детьми основных общеобразовательных программ.

Однако существуют причины, которые осложняют процесс работы с обучающимися, а именно:

а) часто администрацией, учителями-предметниками необходимость дополнительных занятий и их развивающий потенциал недооценивается;

б) разный уровень подготовленности детей, отсутствие отбора (его неуместность);

в) ограниченное количество учебного времени;

г) подмена творческого материала занятий прогоном танцевальных постановок из-за необходимости быстрого публичного результата.

Тем не менее, правильно сформированная система обучения танцу позволяет педагогу справиться с этими проблемами. Для этого необходимо четко осознавать цель своей работы, уметь планировать свою деятельность, предусматривать результаты и проводить своевременную коррекцию.

Безусловно, что желаемым результатом при объединении образовательных организаций является создание благоприятных условий для самореализации обучающихся путем взаимодействия и сотрудничества всех сторон, участвующих в процессе воспитания.

Связь дополнительного образования ДШИ п. Ивня с образовательными учреждениями Ивнянского района создана при помощи объединений различной направленности на базах общеобразовательных школ с целью формирования единого образовательного пространства для повышения качества образования и совершенствования процесса становления личности, в разнообразных развивающих средах включая профориентирование.

Таким образом, преподаватели по хореографии в ДШИ должны стремиться учитывать индивидуальность ребенка, ориентироваться на его здоровье, но при этом не понижать планку освоения общеразвивающей программы. Все это возможно только при высоком уровне квалификации педагогов, понимания им необходимости и особенности танца как инструмента развития ребенка, владения современными методиками обучения, ориентированными на поставленные цели.

Результатом освоения общеразвивающей программы в области хореографического искусства является приобретение обучающимися следующих знаний, умений и навыков:

– знаний основ техники безопасности на учебных занятиях и концертной площадке;

- знаний принципов взаимодействия музыкальных и хореографических средств выразительности;
  - умений исполнять танцевальные номера;
  - умений определять средства музыкальной выразительности в контексте хореографического образа;
  - умений самостоятельно создавать музыкально-двигательный образ;
  - навыков владения различными танцевальными движениями, упражнениями на развитие физических данных;
  - навыков ансамблевого исполнения танцевальных номеров;
  - навыков сценической практики;
  - навыков музыкально-пластического интонирования;
  - навыков сохранения и поддержки собственной физической формы.
- в области историко-теоретической подготовки:
- первичных знаний основных эстетических и стилевых направлений в области хореографического искусства, выдающихся отечественных и зарубежных произведений в области хореографического искусства;
  - знаний основных средств выразительности хореографического и музыкального искусства;
  - знаний наиболее употребляемой терминологии хореографического искусства.

#### **Список литературы:**

1. Андрусенко, Л.С., Детское хореографическое творчество в художественной культуре России XX – начала XXI вв.: автореф. канд. искусствоведения / Л. С. Андрусенко. – СПб., 2008
2. Актуальные задачи педагогики (III): материалы междунар. заоч. науч. конф. (г. Чита, февраль 2013 г.). – Чита: Издательство Молодой ученый, 2013. – vi, 194 с
3. Андреева, Ю. Танцетерапия /Ю. Андреева/ Издательство: «Диля», 2005.-256 с
4. Гренлюнд, Э. Танцевальная терапия. Теория, методика, практика/ Издательство: Речь, 2011. – 288 с
5. [http://273-фз.пф/akty\\_minobrнауки\\_rossii/pismo-minkultury](http://273-фз.пф/akty_minobrнауки_rossii/pismo-minkultury)