

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

**Практические достижения и
теоретические исследования в
педагогике и психологии
при реализации дополнительных
предпрофессиональных программ**

Материалы
VI зональной научно-практической педагогической
конференции

I часть

*29 октября 2019 г.
г. Строитель*

Материалы VI зональной научно-практической педагогической конференции Яковлевского зонального методического объединения (I часть) - 29 октября 2019 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;

О.В. Воинова – 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;

А.Н. Коваленко – 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 VI зональной научно-практической педагогической конференции (I часть) «Практические достижения и теоретические исследования в педагогике и психологии при реализации дополнительных предпрофессиональных программ», целью которой являлось: предоставление возможности педагогическим работникам ДШИ и ДМШ выразить свои взгляды, идеи, продемонстрировать используемые методы и технологии обучения и воспитания, представить размышления по вопросам организации образовательного и воспитательного процесса; обобщение, накопление и популяризация педагогического опыта преподавателей и концертмейстеров ДШИ, ДМШ. Основными направлениями работы конференции были: «Демонстрация практических достижений в области педагогики» и «Современные технологии и инновационные методы обучения». 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 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

Содержание

специализация фортепиано

- 1) Антонова Н.Е. – преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Музыкально-педагогические характеристики учащихся младшего школьного возраста»..... 5
- 2) Гринева Е.В. - преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Пути и методы воспитания самостоятельности юных музыкантов»..... 8
- 3) Гринева Е.В. - преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Этапы изучения произведений крупной формы в классе специального фортепиано»..... 13
- 4) Гринева Е.В. - преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Особенности работы над художественным образом в пьесах малой формы»..... 15
- 5) Казарцева О.Ю. – преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Девять стадий развития игры на фортепиано по С.И. Савшинскому»..... 19
- 6) Киряева Е.Н. – концертмейстер МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Особенности исполнительской деятельности концертмейстера в ДШИ и ДМШ»..... 23
- 7) Киряева Е.Н. – преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Особенности современного обучения игры на фортепиано в концертной деятельности обучающегося»..... 27
- 8) Лазарова С.П. - преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Музыкальная одаренность. Возможности современного образования»..... 30
- 9) Лазарова С.П. - преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Организация домашней работы за фортепиано»..... 35
- 10) Луценко Е.П. - преподаватель по классу фортепиано, Ялова Т.А. - преподаватель теоретических дисциплин МБУ ДО ДМШ п. Яковлево «Решение образно-художественной и виртуозно-технической задач на примере фортепианных этюдов Л. Карпенко»..... 39
- 11) Слюнина С.В. - преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Значение предмета «Концертмейстерский класс» в профессиональной самореализации ученика-пианиста»..... 43
- 12) Слюнина С.В. - преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Обучение в классе фортепиано детей со средними возможностями»..... 45

специализация народных и духовых инструментов:

- 1) Акиньшина Е.В. – преподаватель по классу баяна, концертмейстер МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Единомышленники педагога-музыканта в деле приобщения ребенка к музыке»..... 48
- 2) Акиньшина Е.В. – преподаватель по классу баяна, концертмейстер МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Роль репертуара в развитии музыкальных интересов учащихся ДШИ»..... 49
- 3) Акиньшина Е.В. – концертмейстер МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Роль концертмейстера на отделении раннего эстетического развития»..... 52
- 4) Акиньшина Е.В. – концертмейстер МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Профессия – концертмейстер»..... 54
- 5) Кириловский А.И. – преподаватель по классу баяна, аккордеона МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Подбор по слуху в классе баяна и аккордеона»..... 57

6) Кротов Н.Л. - преподаватель по классу народных инструментов МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Здоровьесберегающие технологии на уроках специальности (баян, аккордеон) в ДШИ».....	60
7) Кочина Н.С. - преподаватель по классу балалайки МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Особенности работы с начинающими в классе балалайки».....	65
8) Луценко А.М. – преподаватель по классу гитары МБУ ДО ДМШ п. Яковлево «Звучать или шептать? О различных подходах в решении исполнительских задач в системе обучения игре на гитаре».....	67
9) Пермякова Е.А. – преподаватель по классу баяна МБУ ДО ДМШ п. Яковлево «Важность развития полифонического мышления в классе баяна».....	70
10) Стрелецкий В.А. - преподаватель по классу кларнета МБУ ДО ДМШ п. Яковлево «Путь разучивания музыкального произведения наизусть».....	73

специализация хорового пения и вокала

1) Гончарова О.А. - преподаватель по классу фольклора МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Особенности инструментального фольклора Белгородско-Курского региона»...	75
2) Жогова М.Н. - преподаватель по классу хоровых дисциплин МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Работа с плохо интонирующими детьми («гудошниками») в младшем хоре».....	79
3) Самсонова Н.Н. - преподаватель хоровых и музыкально-теоретических дисциплин МБУ ДО ДМШ п. Яковлево «Использование здоровьесберегающих технологий на уроках музыкально-теоретических дисциплин».....	82
4) Чижкова А.А. - преподаватель по классу фольклора МБУ ДО ДМШ п. Яковлево «Сценическая интерпретация обряда кумления на Троицкой неделе как средство изучения традиционной обрядовой культуры Яковлевского городского округа».....	85

специализация хореографии

1) Носарева О.В. – преподаватель по классу хореографии МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Творчество и творческая деятельность хореографического коллектива и его руководителя».....	88
2) Ченцова В.А. – преподаватель по классу хореографии МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Воспитание детей искусству хореографии».....	92

специализация изобразительного искусства

1) Лазарева О.М. - преподаватель по классу изобразительного искусства МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Формирование навыков обучающихся в передаче цветовой гаммы в зависимости от освещения».....	95
2) Марейчева А.А. - преподаватель по классу изобразительного искусства МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Роль здоровьесберегающих упражнений на уроках в художественно-изобразительной деятельности».....	99
3) Парфенова Л.С. - преподаватель по классу изобразительного искусства МБУ ДО ДШИ п. Ивня «Развитие духовности школьника на уроках изобразительного искусства».....	103
4) Суркова И.А. - преподаватель по классу изобразительного искусства МБУ ДО ДШИ г. Строитель «Избавление от негативных эмоций и развитие творческого мышления с помощью арт-терапии в технике дудлинг и зентангл».....	105

Музыкально-педагогические характеристики учащихся младшего школьного возраста

Учёт возрастных особенностей - это один из основополагающих педагогических принципов, т.к. опираясь на него, учитель распределяет нагрузку, устанавливает содержательное поле, обоснованные объёмы занятости различными видами деятельности и т.д. Они также обуславливают выбор форм и методов учебно-воспитательной деятельности. Важное значение имеют особенности развития психики и познавательной деятельности младших школьников, которая происходит под влиянием обучения. В психологии и педагогике утвердилась идея Л. С. Выготского о ведущей роли обучения и воспитания в психическом развитии детей. Вот почему усилия учителя должны направляться на то, чтобы, учитывая особенности и возрастные возможности ребёнка, использовать учебно-воспитательную работу для его интенсивного развития.

Возраст - период развития человека, характеризуемый совокупностью специфических закономерностей формирования организма и личности. Возраст представляет собой качественно особый этап, которому свойственен ряд изменений, определяющих своеобразие структуры личности на данной ступени развития. Возрастные особенности образуют комплекс физических, познавательных, интеллектуальных, мотивационных, эмоциональных свойств человека, которые характерны для большинства людей одного возраста. Возрастной подход требует знания возрастных особенностей.

Младший школьный возраст - это период впитывания и накопления знаний. Если ребёнок в этом возрасте не обретёт уверенность в своих способностях и возможностях, сделать это в дальнейшем ему будет труднее. Поэтому в развитии детей этого возраста очень важна роль педагога, умеющего внедрить эти знания в учебно-педагогический процесс и применить их в своей практике, учитывая особенности каждого ребёнка. Младший школьный возраст связан с обучением детей в начальных классах. Большое значение для умственного развития младших школьников имеет правильная организация и совершенствование их познавательной деятельности,

Формирования активного восприятия и оценивания музыки – уникальное средство развития единства эмоциональной и интеллектуальной сфер психики, поскольку она оказывает огромное влияние не только на эмоциональное, но и на познавательное развитие личности. Музыкальное искусство, содержащее в себе огромный мир идей, мыслей, образов и чувств, становится достоянием только при условии специальной организации его познания.

«Человек, испытавший радость творчества даже в самой минимальной степени, углубляет свой жизненный опыт и становится иным по психическому складу», - утверждал Б.В. Асафьев[22.С.123].

«Ранее вовлечение детей (и не только особо одаренных) в творческую деятельность очень полезно для общего художественного развития, вполне

естественного для ребёнка и вполне отвечает его потребностям и возможностям», - указывал Б.М. Теплов[23.С.90].

Построение учебного материала в форме игры не только отвечает естественным духовным запросам учащихся, но и является подлинным побудителем детского творчества, средством самоорганизации, труда. Игровая форма - отличительная особенность, смысло-образующий фактор интеграции искусств. Игра - это реальная необходимая часть жизни ребенка. Игра - эстетическое явление. Эстетическое отношение воплощается в игре не только объективно, но и субъективно. Игровая деятельность, как деятельность творческая, захватывает ребенка целиком: его чувственные восприятия, образное мышление, его эмоции и интеллект, его и воображение, синкретизм игры выступает той основой из которой «произрастают различные виды художественной деятельности ребёнка и его приобщение к различным видам искусства». В работах самых различных учёных неопровержимо доказывается, что приобщение ребёнка к искусству осуществляется через игру.

Специфические особенности учащихся младшего возраста накладывают отпечаток на характер многих психических процессов. Учащиеся не способны долго сосредотачиваться на какой либо одной проблеме. Поэтому содержание музыкальных занятий должно быть максимально разнообразным. С целью поддержания интереса к занятиям музыкой важно обеспечивать важную смену различных видов музыкальной деятельности.

Другой характерной особенностью учащихся младших классов является необычайная восприимчивость к чувственным впечатлениям окружающего мира. В этой связи актуализируется задача обогащения чувственного опыта ребенка на основе эмоционального переживания содержания музыки. Под обогащением чувственного опыта понимается специальное педагогическое организованное расширение эмоциональной окраски музыки. Эмоциональный отклик на музыку побуждает ребенка радоваться и печалиться, мечтать и грустить, то есть испытывать все многообразие чувств, которые ребенок способен пережить в процессе восприятия музыки в силу своих возрастных особенностей.

Ложным и вредным является убеждение некоторых педагогов музыкантов в том, что их единственной задачей является формирование узкоспециальных, технологических навыков. Формирование музыканта – не может быть отделено от формирования его личности. Особенно важно это в работе с детьми. Этот тезис лежит в основе необходимости определения основных направлений учебно-педагогического процесса в классе специального музыкального инструмента в ДМШ с учётом психологических особенностей каждой возрастной группы учащихся. Рассмотрим эти направления в работе с младшими школьниками. Убеждение – это идея, в которую человек верит, которую он отстаивает, и которой руководствуется в своей повседневной жизни. Поэтому реализовать задачу формирования начальных детских убеждений – значит подвести серьёзную базу под нравственную структуру личности. Поэтому решающим условием здесь будет доминирование личностного подхода над индивидуальным.

Индивидуальный подход заключается в изучении личностных особенностей ученика, которые педагог учитывает в организации учебного

процесса, в то время как сердцевиной личностного подхода является развитие особенностей личности.

Составляющими личностного подхода в работе с детьми младшего школьного возраста являются:

а) Опора на положительные качества и вера в оптимистическую перспективу их развития. На уроке нужно обязательно отмечать успехи ученика (даже если у ребёнка ещё не выходит необходимый результат, но он очень старается его получить, здесь уже само стремление достойно похвалы). А вот об ошибках и недочётах лучше говорить мягко: “Ты ещё не добился нужного темпа исполнения, но зато послушай, как мягко и красиво звучит у тебя гитара” - такое замечание скорее принесёт результат, оно даёт ребёнку стимул, желание справиться со всеми художественными и технологическими задачами, которые выдвигает перед ним исполняемое произведение.

б) Реализация потребности ребёнка ощущать себя “неповторимым и единственным” и быть в центре внимания педагога. Не стоит сравнивать ребёнка, его способности, его успехи с другими детьми.

Не стоит говорить ему: “Другие уже этюды играют, а ты никак с более простым заданием справиться не можешь!” Результатом может стать возникший у ребёнка комплекс неполноценности, утрата веры в свои силы, а как следствие и формирование негативного отношения к занятиям музыкой вообще.

в) Признание за ребёнком прав и обязанностей, которые существуют между взрослыми людьми. Учитель должен уметь признавать свои ошибки, извиниться перед ребёнком, если он оказался не прав.

Развитие общественных отношений и предупреждение авторитарности педагога. Здесь могут быть уместны следующие методы работы:

а) вовлечение ребёнка в подведение итогов урока

б) обсуждение вместе с ребёнком его и своих действий, поступков, их оценка в доступной для ученика форме

в) совместное с ребёнком обсуждение перспектив его работы

г) вовлечение ребёнка в выбор учебного репертуара

По мере развития, у детей начинают формироваться свои критерии поступков и поведения окружающих, при этом их уверенность в оценках и действиях учителя может быть поколеблена несоответствием “слова и дела” педагога (например, когда педагог ругает ученика за опоздание, но сам при этом постоянно опаздывает на урок).

Создание ситуации успеха в учебной деятельности – одно из важнейших направлений практической деятельности педагога. Ситуация успеха – это условия, которые обеспечивают успех. Сам же успех может рассматриваться уже как результат этой работы. Причём если успех переживает ребёнок, то ситуацию успеха создаёт учитель. Его задача заключается в том, чтобы дать ребёнку пережить успех, осознать свои возможности, поверить в себя. Наиболее значимым для ребёнка будет успех, связанный с ожиданием близких ему людей – педагога, родителей. В современной педагогической литературе выделяется три вида успеха:

а) Предвосхищающий – которого ребёнок ждёт и на который надеется. Задача педагога - увидеть эту надежду и не дать повода для разочарования: поддержать, подготовить, убедить.

б) Констатирующий – которому ребёнок уже радуется. Здесь от педагога во многом зависит то, чтоб ребёнок не просто почувствовал свой успех, но осознал свои возможности, поверил в свои силы.

в) Обобщающий – когда ожидание успеха становится устойчивой потребностью у ребёнка. Здесь важно, чтобы ребёнок не переоценил свои силы и возможности.

Нужен постоянный контроль педагога-воспитателя, следящего за тем, чтобы радость успеха не порождала чрезмерное благодушие, формальность, а страх неуспеха не парализовал волю ребёнка, не порождал неуверенность в себе. Эффективность работы с детьми младшего школьного возраста напрямую зависит от того, удастся ли педагогу вызвать у ребёнка живой интерес к занятиям на уроках специальности. При развитии учащихся младшего школьного возраста в процессе обучения значительную роль играет оказываемое на него воздействие учителя. Взаимодействие и взаимоотношение с ребёнком каждый учитель должен основывать на знании возрастных и психологических особенностей каждого возраста.

Период младшего школьного детства является самым важным для развития эстетического восприятия, творчества и формирования нравственно-эстетического отношения к жизни. Только глубокое изучение и знание возрастных особенностей развития школьников создаёт условия для успешного учёта этих особенностей в процессе обучения и воспитания.

Список литературы:

1. Выготский Л. С. Психология развития человека. - М.: Изд-во Смысл; Эксмо, 2005.
2. Кулагина, И.Ю. Возрастная психология.– М.: ТЦ Сфера, 2001.
3. Немов Р.С. Психология. – М.: Владос, 2001.
4. Петрушин В.И. Музыкальная психология. – М.: Академический проект: Трикста, 2008.
5. Подуровский В.М. Психология музыкально-педагогической деятельности. – М.: Владос, 2001.
6. Слостёнин В.А. Педагогика. – М.: Академия, 2002.
7. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М. -л.: апн РСФСР, 1947.

*Е.В. Гринева
преподаватель по классу фортепиано
МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

Пути и методы воспитания самостоятельности юных музыкантов

Самостоятельная работа по специальности одна из важных, во многом определяющих форм овладения профессиональными навыками. При всей интенсивности и содержательности урока в классе по специальности, конкретное воплощение указаний педагога, глубокие постижения содержания исполняемого произведения, профессиональное овладение инструментом решаются именно в процессе самостоятельных занятий. Работа на уроке по

специальности должна быть спланирована и проверена педагогом, так как основная его задача «научить ученика учиться, а потом поручить это дело ему самому». (В.А.Сухомлинский). А это невозможно без воспитания навыков качественной, продуктивной самостоятельной работы и без целенаправленного формирования его сознания. Поэтому самостоятельная работа дома – это не только овладение профессиональными навыками, но и сложный процесс самовоспитания личности, формирования его художественных позиций, развития творческого подхода к решению проблем, инициативы, самооценки, умения ставить цели, планировать свои занятия, анализировать достижения и ошибки. Необходимо воспитывать в ученике настойчивость, стремление овладевать стоящими перед ним задачами. Если ученик не научится систематически и правильно работать, педагог не сумеет добиться в занятиях с ним хороших результатов. Задача педагога научить ученика внимательно и вдумчиво работать над произведением, научить творческому отношению, ясному представлению художественной цели. Система самостоятельной работы должна быть достаточно гибкой, основанной на знании психофизических сторон обучения – индивидуальным подходом к учащемуся, развитию его таланта, только ему присущих творческих качеств. При организации самостоятельных занятий можно выделить два основных момента.

Первый представляет собой принципы и методы самостоятельной работы над воплощением художественно-образного содержания изучаемого произведения, выявление его драматургии, стиля, формы.

Второй момент связан с необходимостью решить технологические, двигательные, звуковые и прочие инструментальные задачи, встающие перед учеником при воплощении своего сложившегося исполнительского замысла.

За последние десятилетия обучения пианистов в музыкальных заведениях заметно улучшилось. Поступающие в училище справляются с трудными произведениями, но потом выясняется, что они недостаточно самостоятельны в работе. Воспитать своего ученика хорошим музыкантом и подготовить к самостоятельной работе – вот основная задача и та цель, к которой педагог стремится в любой момент. Чему же в первую очередь должен учить педагог своего ученика? «Холодный ум и горячее сердце, крепкая воля и живое воображение – этими координатами издавна определяется положение художника в искусстве» - писал Г. Г.Нейгауз.

Чувство и разум – непрременные и главные движущие силы в работе музыканта. Поэтому эмоциональность и интеллект учащегося представляется важнейшими качествами, которые нужно воспитывать в первую очередь. Развитие эмоциональности происходит через воспитание умения слушать себя. Именно слышание музыки и рождает в первую очередь эмоциональный отклик исполнителя. А становление интеллекта учащегося происходит наилучшим образом, если педагог путём обобщений подводит ученика к познанию закономерностей музыки.

Когда учащийся приступает к изучению музыкального произведения, он сразу же сталкивается со сложной проблемой: для познания сочинения его надо выучить, оно должно быть предварительно музыкально освоено. Последовательность при этом следующая – сначала постановка творческой задачи, затем её воплощение в конкретных действиях. Часто ученики начинают работу над произведением с механического заучивания текста – полагая, что

после его усвоения появится музыка. Но музыке нельзя откладывать «на потом», она всегда должна быть в центре внимания. Если проанализировать последовательность процесса самостоятельной работы над произведением, то можно условно выделить четыре основных этапа, которые тесно взаимосвязаны.

Начальный этап – всестороннее ознакомление с текстом сочинения, замыслом автора, эпохой («информационный этап»). Новый этап – как бы описательное изложение сочинения, закономерно приводящее к попыткам «уйти» от текста, создать некую модель своего исполнительского решения (этап «создания концепции»). И этап «реализации» – воплощение в звуке своего смысла. И последний этап – это выступление.

Многие учащиеся не умеют слушать себя, а это очень сложный процесс. Они часто слышат лишь воображаемое звучание – то, что ему хотелось бы услышать. А хочется ему пока немного, и это немногое смутно и неопределенно, и иногда подменяется переживанием. И ученику необходимо точное знание того, что именно следует слушать, нужна собранность слухового внимания. Педагог должен ставить перед учеником точно определенные слуховые цели. Сама постановка точных и интересных исполнительских задач возможна только при детальном знании и слышании произведения педагогом. Педагог – музыкант обязан хорошо знать каждое задаваемое учащемуся произведение.

Другая задача – это заставить ученика услышать, как он играет в действительности. Решающим условием здесь является высокая профессиональная требовательность педагога, его непримиримость по отношению к недостаткам игры своего ученика. Принципиальность и бескомпромиссность педагога заставляют ученика следить за своей игрой, проверять себя слухом. Когда перед учеником ставят точные исполнительские задачи, он обязан их выполнять. Сама по себе необходимость достижения определённых результатов вынуждает учащегося слушать себя.

Хочется остановиться на некоторых приёмах, собирающих слуховое внимание ученика. Педагог может, привлекая различные ассоциации, создать соответствующее настроение, обостряющее чуткость слуха учащегося. Например, сказать ребёнку: «Представь себе, как ночью мышка скребется за печкой, и прислушайся». Обычно ученик настораживается после таких слов. Более взрослому ученику можно посоветовать, как бы прислушаться к шелесту листьев или плеску волн, к ночным шорохам. Можно использовать для создания настроения внешнюю обстановку, обостряющую эмоциональную и слуховую восприимчивость. Так, полезно в сумерки, не включая свет, в полумраке играть лирические пьесы: ноктюрны, колыбельные, медленные части сонат. Известно, что Метнер советовал заниматься при свечах, играть с закрытыми глазами. «Помните, что слушать можно только с закрытыми глазами и потому ни одна пьеса не выучена без игры с закрытыми глазами. Слушайте!». Найденное при особых обстоятельствах, в особой обстановке состояние направленного и сосредоточенного слухового внимания можно сохранить и во время занятий в обычных условиях». Для большей слуховой «настроенности» профессор А. Иохелес иногда советует в начале урока (или перед домашними занятиями) сыграть на одной педали ряд аккордов или разных гармоний, добываясь при этом известной совместимости звучания.

Полезно проделать подобное упражнение, если предстоит работа над произведением композиторов-импрессионистов или позднего Скрябина, т.е. когда именно чуткость гармонического слуха очень важна.

Подготовленность учащегося к занятиям предполагает и физическую собранность, подтянутость, сдержанность и точность в движениях. Поэтому нельзя допускать расслабленную, небрежную посадку, отвлекающие посторонние движения, заинтересованность чем-либо, не имеющим непосредственного отношения к работе. Интересны соображения Н.И. Голубовской об интенсивности и продолжительности домашней работы за инструментом. Когда ученик садится за рояль, он должен работать так, будто располагает большим запасом времени, не должен быть торопливым – лучше сделать меньше, но тщательно, качество важнее количества. Каким бы кратким не было занятие, оно должно протекать с максимальной интенсивностью. Ученики В.Х.Разумовской вспоминали: «Успех зависит от того, насколько сосредоточенно и «обдуманно» учащиеся будут работать. Дома не надо себя жалеть! Нужна предельная включенность. Нельзя терять время, сидя у рояля. В.Х.Разумовская требовала, чтобы работа дома проходила с предельным эмоциональным и духовным напряжением: «чувства должны быть «вмонтированы в процесс занятий, а надеяться на то, что они появятся во время выступления, нельзя. Они должны быть продуманы и оправданы заранее».

Самостоятельные домашние занятия учащихся являются одним из видов учебной работы. Из общей педагогики хорошо известно, что в самостоятельной работе учащийся приобретает творческие навыки. Только повседневный труд формирует усидчивость, прилежание, упорство в достижении поставленной цели. В музыкальном обучении самостоятельная домашняя работа приобретает вес в силу того, что на неё уходит больше времени, чем на классные уроки. Практическое овладение исполнительскими и слуховыми навыками требует постоянной серьезной работы. Далеко не каждому ребёнку удастся безболезненно приспособиться к такому режиму, тем более что результаты усилий, когда можно почувствовать всю радость от общения с музыкой, сказываются не сразу. Большая нагрузка у детей, обучающихся в двух школах, ограничивает время, которое можно отдавать домашним занятиям. В таких условиях возрастает значение качества самостоятельной работы, умения правильно заниматься.

Хорошей формой воспитания самостоятельности учащегося может быть задание приготовить произведение без всякой помощи со стороны педагога. Например, на лето. Конечно, пьесы подбираются по силе ученика (даже на класс ниже). Исполнять произведение можно в присутствии всего класса. Может не стоить на одном музыкальном произведении долго останавливаться с целью «научить всему». Подобное «сидение» тормозит развитие учащихся. Лучше доводя произведение до определенного уровня, оставить его, но успеть пройти больше (как говорил Г.Г.Нейгауз, в таких случаях, количество переходит в качество).

Воспитание самостоятельности ученика в значительной мере определяется отношением педагога к первому показу нового произведения. Очень важно стремиться к тому, чтобы ученик самостоятельно разобрал произведение, делая это по возможности грамотно и добросовестно. Естественно с начинающими приходится разбирать произведение на уроке, объясняя ритм, проверяя

аппликатуру. Но вскоре педагог может задавать на дом всё, что ученик может выполнить самостоятельно. Постепенно усложняя задания, ученик должен не только прочесть ноты, но и определить характер музыки. Для лучшего умения оценивать свою игру, для лучшего понимания замысла необходимо обращаться к записям, слушать не только свои произведения в исполнении мастеров, но знакомиться с другими произведениями композиторов, которых исполняет ученик.

Что же важно для организации правильной и плодотворной домашней работы учащегося музыкальной школы? Успех ее в значительной степени зависит от целенаправленности урока. Методически правильно построенный урок способствует активизации внимания детей, обеспечивает успешное выполнение поставленной задачи. Педагог должен объяснить и показать ученику способ достижения поставленных задач, а также добиться частичного их выполнения на уроке. Тогда можно сказать, домашняя работа будет плодотворной. Задача педагога – привить любовь к занятиям и воспитать навыки самостоятельной работы. Л. А. Баренбойм пишет: «Можно и нужно обучать творчески работать, - обучать умению поставить задачу, ее осмыслить и проанализировать, понять ее разные стороны».

С первых лет обучения надо прививать ученику навыки профессионализма. Это, прежде всего, отношение к игре на фортепиано как к серьезному делу. Регулярность занятий не должна зависеть от вдохновения и настроения. Музыкальное обучение детей – это ответственное и сложное дело, требующее профессиональных данных педагога. Что для этого нужно? Простое, открытое, дружелюбное отношение педагога раскроет душевный мир ребенка, что является необходимым условием успешной работы. В преподавании очень важно вселить в ученика веру в то, что задание обязательно получится, сформировать устойчивость интересов обучающихся.

Для развития аналитического мышления и логической памяти можно рекомендовать следующие формы работы с учеником:

1. Устный отчет о подготовке домашних заданий, ученик рассказывает о том, что было трудно, как устранялись встретившиеся трудности;
2. Самостоятельный анализ исполнения, ученик сам оценивает свою игру;
3. Самостоятельный разбор произведения, устный или на инструменте (читка с листа).

В младших классах важные рекомендации для самостоятельной работы записываются в дневник. Во время урока значительную часть работы строить так, чтобы ход, последовательность этой работы были образцом того, что ученик должен делать дома, нужно заставлять ученика работать на уроке так, как если бы он был один и педагог не находился с ним рядом.

Также не менее важна работа с родителями о контроле самостоятельных занятий. А. Д. Артоболевская считала очень важной в домашней работе помощь родителей. «Родители ежедневно прорабатывают со своим ребенком задание педагога. Хорошо, если они, хоть чуть-чуть немного сведущи в музыке, чаще же бывает, что они только любят музыку, но начинают учиться со своим сыном или дочкой. Мы входили в страну музыки, плотно взявшись за руки – родители и ребенок».

Вывод: «Считаю, что одна из главных задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее, чтобы быть ненужным ученику, устранить себя,

вовремя уйти со сцены, то есть привить ту самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели» (Г.Г. Нейгауз).

Список литературы:

1. Дубровина И., Данилова Е. Психология. М., 1999г.
2. Зайчева Т., Макарова Л., Поризко Е., Поризко О. «Воспитание творческих навыков в формировании самостоятельности учащихся в классной и домашней работе». С – П., «Композитор», 2013.
3. Кабилова С. О роли учителя музыки в становлении творческой личности. // Музыка в школе-2005., №3.
4. Кашапова Л.М. Взаимодействие семьи и школы в музыкальном образовании детей.// Музыка в школе-2004., №4.
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М., Классика XXI-1999 г.
6. Стомеренко Л. Педагогическая психология. Ростов-на-Дону, Феникс, 2000 г.

*Е.В. Гринева
преподаватель по классу фортепиано
МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

Этапы изучения произведений крупной формы в классе специального фортепиано

Особое место в процессе обучения в классе фортепиано занимает работа над крупной формой. Крупная форма – это глубина замысла и протяженное развитие, обязательное присутствие контрастных образов и связанные со всем этим специфические исполнительские задачи.

С самыми доступными произведениями крупной формы – **вариациями** – учащиеся знакомятся уже в конце первого года обучения. На данном этапе важно научить маленького пианиста понимать тематическую связь между отдельными вариациями и уяснить принцип варьирования, уметь находить тему в каждой вариации и ее элементы. Обратить особое внимание на цезуры, максимально наполняя их содержанием. Это необходимо для объединения всего цикла. Важная задача при исполнении вариаций – умение передавать характер каждой вариации в отдельности, сразу перестраиваясь с характера одной вариации на характер другой. Следует научиться делать это без постепенных переходов. Для этого проучить эти переходы сначала с остановкой, чтобы внутренне «перенастроиться», а затем уже исполнять в нужном темпе. Финальная вариация обычно бывает кульминационной. Она самая динамичная и самая масштабная по размерам. Она же является обобщающей и завершает логически весь цикл. Педагогу нужно определить вместе с учеником общую кульминацию и сделать ее смысловым центром, к которому и устремляется все развитие.

Большой популярностью у детей пользуются вариации на темы народных мелодий. Неоценимый вклад в этот раздел фортепианной литературы внесли советские и российские композиторы, такие как Д. Кабалевский, И. Беркович, И. Королькова, Ю. Весняк, Ю. Машир и другие.

Таким образом, работа с учеником над вариационными циклами развивает его мышление в двух направлениях сразу: слуховое ощущение единства темы и вариаций с одной стороны, и гибкое переключение на иной образ, с другой. **Рондо** - вид крупной формы, также вполне доступный детскому восприятию, но, пожалуй, наиболее трудный в понимании развития и достижения цельности. Ведь периодичность повторения рефрена может придать исполнению статичность и монотонность. Поэтому необходимо найти новизну и свою, особую прелесть при каждом проведении темы. Все переходы от рефрена к эпизоду и наоборот необходимо проучивать и прослушивать отдельно, сосредотачиваясь и дослушивая исполняемый раздел, а с первого звука следующего раздела представлять новый образ.

Сонатина – это подготовительный этап к изучению сонат венских классиков и потому их изучение в классе фортепиано имеет особое значение. Трудно переоценить значение творчества М. Клементи, Ф. Кулау, Дуссека, А. Диабелли, поскольку произведения этих композиторов знакомят юных пианистов с эпохой классицизма, раскрывая особенность стиля и формируя навыки исполнения, а самое главное, - подготавливают к восприятию музыки представителей венской классической школы – И.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена. Из-за лаконичности фортепианной «инструментовки» и прозрачности фактуры любая неточность звукоизвлечения и невнимание к штрихам становятся особенно заметными. Именно поэтому классические сонатины полезны для начинающих пианистов для воспитания точности и ясности выполнения всех деталей нотного текста.

Соната, а точнее сонатное аллегро – высший тип музыкального развития, требует от исполнителя четкого представления о единстве формы. Педагог должен показать его трехчастную структуру (экспозиция, разработка и реприза). В экспозиции сразу нужно обозначить контуры и характеристики основных партий, показать их контрастность, ведь главная, побочная и заключительная партии очень отличаются по жанровой окраске, характеру и ладо-гармоническому освещению. Чем глубже ученик прочувствует это и поймет структуру экспозиции, тем больше он будет готов к прочтению разработки и репризы. Здесь очень важно объяснить, что реприза – не просто повторение экспозиции, она синтезирует развитие и дает заключение, подводя итог. Обязательно найти новые черты в звучании главной и побочной партий, совместно с учеником определить какой образ в итоге приобрел большее значение, прочувствовать все изменения, произошедшие в репризе по сравнению с экспозицией.

Педагог не должен забывать воспитывать у ученика сквозную линию развития. После тщательного овладения текстом и фактическими трудностями, нужно объяснить роль артикуляционного и синтаксического членения. Ведь очень часто якобы точное исполнение штрихов искусственно расчленяет мелодическую линию и подчеркивает ее метрическое дробление.

Чтобы этого избежать, нужно сразу переключиться на работу по воплощению общей линии музыкального развития, подчеркивать смысловое значение кульминаций, исполняя произведение с акцентом на направленность этого развития.

В разработке нужно обратить внимание ученика на то, что здесь усиливается драматизм и поэтому важно убедительно и ярко передать этот

динамический подъем. Очень важно выявить переход к репризе, ведь обычно он имеет большое смысловое значение. Ну, и как говорилось выше, в репризе обратить внимание на новые (по сравнению с экспозицией черты), в частности совсем иную ладотональную окраску тем побочной и заключительной партий и в связи с этим совершенно иной выразительный оттенок.

Хочется отметить, что при работе над сонатой важны именно временные границы – научить ученика досчитывать и додерживать (длинные длительности нот, паузы, лиги), обязательно выдерживать единый темп (при необходимости пользоваться метрономом, естественно не увлекаясь). Неровность темпа очень часто появляется при смене фактуры, динамики или ритмического рисунка. Исполняя классические сонаты, юный пианист должен отчетливо и точно ощущать сильные доли. Это особенно актуально в затактовых построениях, а также при синкопах. Ведь без ощущения тяготения к сильной доле происходит как бы смещение такта и смысловое значение тоже искажается.

При изучении сонат венских классиков очень важным условием является понимание учеником характерных стилистических черт этой эпохи. Педагогу не следует жалеть времени на то, чтобы рассказывать ученику о симфоническом и оркестровом звучании, «дирижерском подходе» к звучанию каждого голоса и значению каждой реплики. Подвести ученика к тому, что музыка венских классиков – это особое эмоциональное наполнение, своеобразный характер звучания, связанный с оркестровым письмом и особенностями стилистического почерка каждого из композиторов венской классической школы.

К исполнению классической сонаты приходится вести учащихся постепенно, на протяжении многих упорных лет занятий, внимательно подбирая соответствующий репертуар. Усложнение репертуара должно происходить с осторожностью, чтобы ученик имел возможность освоиться с новыми, более трудными задачами.

Список литературы:

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. - М.: Музыка, 1978
- Фейнберг С. Пианизм как искусство. - М.: Классика-XXI, 2001.
2. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение. 1984.
3. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. М.: Советский композитор, 1979.

*Е.В. Гринева
преподаватель по классу фортепиано
МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

Особенности работы над художественным образом в пьесах малой формы

Музыка рассказывает? Разве она может о чем-нибудь рассказывать? Ведь у нее нет слов, с помощью которых описывают события, приключения, нет красок, которыми художники изображают на полотне горы, небо, людей?

Все верно! Музыка не пользуется ни словами, ни кистью, и тем не менее она умеет рассказать обо всем, что нас волнует в окружающей жизни. В ее распоряжении имеются только звуки, которые сами по себе ничего не означают, но если композитор соберет их вместе, объединит в мелодию, в аккорды, построит из них музыкальную пьесу, звуки оживут, «заговорят», и окажется, что они могут рассказывать о том, как сине небо, как высоки горы, как хорошо летом в лесу, способны повествовать об увлекательном приключении, подвигах героев; они заставят нас волноваться, печалиться, радоваться... Она создается именно для того, чтобы раскрывать человеческие чувства, раскрывать характер, создавать образы героев.

Работа над музыкальным образом должна начинаться с первых шагов в музыке. Ребенок не должен играть только для того, чтобы правильно поставить палец, руку. Обязательно следует оживить звуки, придумать какую-нибудь игру. Например: ноты веселые и хотят петь, или загрустили и поют нежно и тихо, или поспорили и хотят перекричать друг друга. Самое главное, чтобы с первого занятия ребенок искал в звуках образ, настроение и старался передать его в своем исполнении. Очень удобно работать над выразительностью исполнения на песенках. Определить с ребенком, какая песенка по характеру, какое настроение в ней надо передать. Настроение, а, следовательно, темп, динамику, фактуру аккомпанемента одной и той же песенки можно менять. Например, песенка «Веселые путешественники» (М. Старокадомский) – решить с ребенком, какие звери будут путешествовать и как они будут петь эту песенку: медведи – едут медленно, осторожно, на нон легато; белочки и зайки – быстро, весело, стакато. А если едут к больной бабушке? (фактура минора) – грустно, медленно, легато. Самое главное, он сам решит, как ему исполнять музыку, то есть это будет его художественный образ, его замысел.

«Работа над художественным образом должна начинаться одновременно с первоначальным обучением игре на фортепиано и усвоением нотной грамоты. Я этим хочу сказать, что если ребенок сможет воспроизвести какую-нибудь простейшую мелодию, необходимо добиться, чтобы это первичное «исполнение» было выразительно, то есть, чтобы характер исполнения точно соответствовал характеру (содержанию) данной мелодии. Как можно раньше от ребенка нужно добиваться, чтобы он сыграл грустную мелодию – грустно, бодрую – бодро, торжественную – торжественно и довел бы свое художественно-музыкальное намерение до полной ясности...» - Г.Нейгауз.

Необходимо постоянно развивать у ребенка тонкую эмоциональность и чувствительность. Очень важно научить ребенка говорить о своих переживаниях, ощущениях. Это можно сделать не только на музыкальном, но и на художественном и литературном материале. Предложить детям рассказать, какие чувства возникают у них при виде той или иной картины, описание различных людей, ситуаций. Разговаривать с ребенком нужно на одном уровне с ребенком. Надо научить ребенка жить как бы в иной стране- стране чувств, образов, мыслей, выраженных не словами, а особым языком – музыкальным. Именно исполнитель, как волшебник, оживляет музыку, придает ей определенный образ, наделяет ее характером.

В своем классе я всегда стараюсь сделать подтекстовку к пьеске или сочинить образный стишок, помогающий ребенку раскрыть образ музыкальной пьески. Когда мы говорим, то постоянно повышаем или понижаем звук голоса.

Это необходимо для того, чтобы выразить мысль. А что, если попытаться передать эти интонации, эту «мелодию» речи с помощью музыкальных звуков? «Как актер понимает содержание и слова своей речи, - говорила Н.И. Голубовская – так музыкант – исполнитель должен понимать язык музыки. Недостаточно играть красиво, эмоционально, блестяще. Нужно понять и выразить то, что содержится в исполняемой музыке...». Но как исполнитель может проникнуть в содержание музыкального произведения? Голубовская указывает два взаимосвязанных пути: чуткое вслушивание в музыку и внимательное вглядывание в нотную запись, чтобы разбудить фантазию ребенка для создания музыкального образа. И то, и другое должно быть предельно активным, инициативным, полным глубокой заинтересованности и любви к изучаемой музыке. Для того чтобы понять музыкальное произведение нужно, самое главное уловить интонационные, ритмические и гармонические связи, динамику движения, уяснить куда и откуда идет развитие, как долго оно длится, уловить, что происходит, уловить событие.

Ученик верит учителю и через него еще больше любит музыку. Если учитель, показывая простую песенку, сам поддается ее обаянию, и умеет воодушевить ее настроением, ему легче передать это настроение и воодушевление ученику. Такое совместное переживание музыки – очень важный контакт. Протянув эти невидимые нити и пробудив в ученике ответные струны, педагог создает условия для развития ярких музыкальных впечатлений, то есть для работы над художественным образом. И что особенно важно – этот музыкальный контакт учителя и ученика обычно способствует появлению инициативы у последнего, то есть желания самому сыграть, и не просто сыграть, а исполнить, попытаться, пусть не умело, по-своему, донести настроение и смысл музыки.

Нельзя забывать, что перед нами ребенок, а ребенку свойственно конкретное мышление. Поэтому каждая музыкальная задача должна быть выражена непосредственно в звуке, темпе, ритме, и соответствующих игровых приемах. Говорить нужно конкретно, метко, ясно. Определив характер пьесы и настроение, нужно сразу же найти звуковую окраску, пульс движения, элементарные нюансы, а также технические средства, вытекающие из характера пьесы, помогающие ярче раскрыть ее образное содержание. Практика показывает, что знакомое слуху ребенка произведение быстрее разбирается и выучивается. Часто ребенок с удовольствием учит произведение, неоднократно слышанное им в исполнении его товарищей по классу или педагога. Отсутствие хотя бы общего представления о музыке порождает безынициативный, беспредметный разбор, лишенный понимания смысловой стороны музыки, приводит к длительному «топтанию» на месте.

Для детей, воспринимающих музыку недостаточно эмоционально, желательно оживлять программу яркими произведениями. Выбор произведения, ознакомление учащегося с произведением – не только проигрывание, но и беседа о его стиле, содержании, форме и жанре, об авторе произведения, «прочтение» произведения, изучение нотного текста, анализ и выбор средств выражения. Первейшая задача – раскрыть ученику при помощи всех доступных средств музыкальное содержание изучаемой пьесы, ее стиль, характер. Вряд ли оправдывает себя только словесное пояснение педагога.

Более полезным является сочетание словесного пояснения с живым показом на инструменте – как произведения в целом, так и отдельных его частей, деталей.

Очень важно относиться внимательно к авторскому тексту. Ведь текст – запись авторского замысла. Какую роль играют авторские указания? Указания эти можно разделить (условно) на две группы: образно-эмоциональные характеристики, эпитеты, обращенные к фантазии исполнителя и знаки, указывающие на определенные средства исполнения, обозначения темпа, педаль. Во всем этом педагог обязан помочь разобраться учащемуся.

В большинстве музыкальных произведений мелодия – важнейшее выразительное средство, поэтому работе над ней приходится уделять самое пристальное внимание. Если ученик уловил фразировку, то это уже повлечет в игре какие-то естественные звуковые и ритмические градации (например, смягчение концов фраз, выделение наиболее значительных звуков). Педагог поведет его дальше, к сопоставлению различных по смыслу фраз, ощущению длительного развития и кульминаций, к охвату широких построений.

При работе над художественным образом не должны быть упущены ладотональные и гармонические средства выразительности. Надо тщательно вслушиваться в ладотональное развитие музыки. Выразительные средства гармонии необычайно велики, крайне разнообразны. Одна и та же гармония имеет множественный художественный смысл. Важно, чтобы ученик в каждом произведении вслушивался в отдельные гармонии и их сочетания, вникал в логику гармонического развития.

Единство темпа не противоречит небольшим отклонениям от него, обусловленными теми или иными художественными задачами (так называемая агогика). Иначе исполнение будет не выразительным, автоматичным. Небольшие замедления и ускорения внутри фраз необходимы для рельефного выявления наиболее значительных интонаций мелодии. Темповые замедления часто связаны с фактурными изменениями.

При работе над динамикой легко может возникнуть опасность формального выполнения оттенков. Стремясь повысить выразительность исполнения, педагог предлагает выполнить более рельефно стоящие в нотах динамические обозначения. Ученик начинает «делать» оттенки, но исполнение от этого только проигрывает: не приобретая яркости, оно становится неестественным. Происходит это потому, что выполнение предписанных указаний оказывается внешним, необходимость их недостаточно прочувствована учеником. Чтобы «избежать» подобные явления важно раскрыть смысл динамического указания, исходя из содержания музыки, и повысить активность восприятия учеником всего произведения, его художественного образа. Тогда естественно родится нужный нюанс и исполнение делается более ярким.

Мы прекрасно знаем, что в работе над художественным образом в пьесах мы обращаемся к использованию педалей, особенно правой, которые открывают нам богатейшие художественные возможности. Педализация неотделима от всей звуковой палитры, - звук в произведении без педали не существует.

Развитие восприятия содержания музыкального произведения является главным разделом работы с учеником. Задача педагога – подметить первые

проявления индивидуальности ученика, понять их и стараться помочь ему в развитии его намерений.

Список литературы:

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1978.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – М.: Музыка, 2012.
3. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Л., 1969.
4. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – М. – Л., 1966.
5. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением: Метод, очерк. – 2-е изд. – М., 1960.
6. Гофман И. Фортепианная игра Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Классика XXI, 2007.
7. Каузова А.Г., Николаева А.И. Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учеб. пособие / Под общ. Ред. Г.М.Цыпина – М.: Владос, 2001.
8. Коган Г. У врат мастерства. М.: Классика XXI, 2004

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

Принципы работы с детьми дошкольного возраста

Тот, кто хочет приобщить к музыке ребенка в возрасте от 4-х до 7-ми лет, должен быть большим знатоком детской психологии. Управление музыкальным развитием детей-дошкольников принципиально отличается от воспитания детей-дошкольников принципиально отличается от воспитания детей, достигших школьного возраста. Знания в области психологии ребенка, находящегося на начальных стадиях развития, несомненно, могут обусловить продуманное и целенаправленное применение соответствующих этому возрасту методов, однако немалое значение для достижения хороших результатов при обучении маленьких детей имеет дар непосредственной интуиции в общении с ними.

Дошкольный возраст отличается многими специфическими характерными чертами. Дети этого возраста не способны надолго сосредоточиться на какой-либо одной проблеме. Поэтому содержание получасового урока игры на фортепиано должно быть составлено разнообразно и красочно, чтобы в течение всего этого времени интерес у ребенка не слабел.

Другой характерной чертой этого возраста является огромная восприимчивость к чувствительным впечатлениям окружающего мира. Это надо учитывать и на уроке. Так учитель не должен откладывать ответы на возникающие у детей вопросы на другое время, даже если они затрагивают проблему будущего урока. Любознательность ребенка должна быть немедленно удовлетворена.

Третья характерная черта состоит в том, что ребенок легко воспринимает новое, но также быстро забывает выученное на уроке. С этой особенностью необходимо считаться при обучении и нужно взять себе за правило постоянно возвращаться к уже пройденному заданию, даже если обучающийся перед этим

хорошо его усвоил. Разумеется, при этих повторениях проблемуможно расширить и особо подчеркнуть те моменты, которые будут встречаться в последующих заданиях.

Четвертая характерная особенность – это иной темп мышления у ребенка. Ребенок думает медленнее. Отсюда следует, что всякое принуждение к спешке, к быстрой реакции приведет к отрицательным последствиям, так как внесет в урок беспокойство, страх, поспешность. Новые впечатления, новые знания, новая деятельность – и в том случае, если они в общем несложны, - требуют времени, чтобы «вжиться» в ограниченную емкость детской памяти. Подробное перечисление свойственных дошкольному возрасту характерных особенностей могло быть значительно обширнее, но приведенные качества являются для преподавания наиболее важными.

Задумаемся над целями, которые мы ставим перед собой, приступая к обучению игре на фортепиано ребенка, не достигшего шестилетнего возраста. Эти цели должны быть согласованы со стремлениями самого ребенка, пришедшего обучаться фортепианной игре. В этом возрасте ребенок хочет играть, воспроизводить музыку. Игру на фортепиано он представляет себе как своего рода новое развлечение. Задача преподавателя – направить это «развлечение», сделать его средством достижения преследуемой цели; предметом, используемым в этом «развлечении», должны быть звуки, а целью – чтобы ребенок освоил особый язык, состоящий из звуков – то есть музыку. Наиболее подходящий полностью удовлетворяющий стремление ребенка в игре материал – это детские песенки, сказки, стихи, картинки, простые знакомые ему явления из повседневной жизни или природы (подражание голосам животных, колокольному звону). Не раз было замечено, что восприимчивые и имеющие склонность к искусству дети испытывают потребность как бы «проиллюстрировать» нарисованную ими картину игрой на инструменте.

Это естественное стремление необходимо использовать и при систематическом обучении ребенка в дошкольном возрасте. Язык звуков сам по себе абстрактен, чтобы надолго заинтересовать ребенка, который, правда, в этом возрасте обладает яркой фантазией, но в то же время мыслит всегда только в конкретных, доступных ему понятиях. Для детей средней одаренности – а таких большинство – самой доступной опорой музыкального высказывания является словестный текст.

Урок с таким учеником мы обычно начинаем с какой-либо песенки. Ребенок разучивает ее на слух, далее с помощью преподавателя старается одним пальцем сыграть мелодию на фортепиано. При этом лишь слегка направляемый вопросами преподавателя он должен сам прийти к выводу, что когда песенка звучит «тоньше», надо двигаться по клавиатуре вправо, а когда «толще» - влево. Должны ли мы с первых уроков требовать, чтобы ребенок, отыскивал на клавиатуре отдельные звуки песенки, совершал правильные движения рукой и пальцами? Нет. Ребенок весь поглощен чем-то новым – то есть именно отыскиванием высоты звуков – и не способен одновременно заниматься несколькими проблемами. Если же он будет обременен множеством заданий, в отношении которых чувствует себя беспомощным, то со все меньшим и меньшим удовольствием будет садиться за фортепиано.

Не помешает, однако, хоть в нескольких словах рассказать маленькому

ученику о чувствительности фортепиано, о том, что он совсем «не любит», когда с ним грубо обращаются и что на жесткий, резкий удар оно «отвечает» отсырым пронзительным, неприятным для слуха звуком. В связи с этим уже при первых попытках извлечь звук из инструмента ребенка надо подвести к чему-то иному. Надо научить его, чтобы он следил за гибкостью руки и после нажатия клавиши прислушивался к звучанию струны. В общем, можно сказать. Что у детей, которых мы с первых уроков приучили следить слухом за высотой и качеством звука, не возникает особых трудностей с двигательным аппаратом.

Довольно часто встречаются дети, которые не владеют своим голосом и им никак не удастся правильно спеть звук, сыгранный на фортепиано. Они просто проговаривают слова песенки на одном и том же звуке. Неопытный преподаватель часто в таких случаях констатирует отсутствие у ребенка слуха. Между тем речь тут нередко идет лишь о временных недостатках физиологического порядка, свойственных этому возрасту. Такого ребенка нельзя заставить спеть. Значит нужно иным способом проверить слух. Например, установить, слышит ли он различие в высоте двух звуков, может ли найти на клавиатуре звук, сыгранный так, чтобы он не видел, или сможет ли движением руки вверх и вниз показать, как течет мелодия. Если ему это удастся, можно сыграть для него песенку. Показав, с какой клавиши надо начинать, мы напеваем мелодию, тем самым помогая ребенку подобрать ее на клавиатуре.

Песенка должна быть короткой, с простым, образным ритмом. Если слова песенки нравятся ребенку, он может их просто произносить при игре. Но внимание свое он должен сконцентрировать на отыскиваемых на клавиатуре звуках.

Преподаватель должен постоянно помнить, что ребенок этого возраста не может долго сосредоточиться на одной задаче, поэтому если мы хотим сохранить интерес обучающегося на протяжении всего урока, то мы должны всячески разнообразить его содержание. Для этой цели пригодны разные слуховые и ритмические упражнения, носящие специфически развлекательный характер.

К этой группе упражнений можно причислить разного рода загадки, например:

- 1) «более тонкие» звуки – «более толстые» (более высокие и более низкие);
- 2) один звук – два звука;
- 3) более сильные звуки – более слабые;
- 4) «зоологический сад» (голосам разных животных соответствует определенный регистр на фортепиано);
- 5) отгадывание настроения (колыбельная, гроза, игра со скакалкой и т.д.);
- 6) звуки, которые «держатся за руки», - «подпрыгивающие» звуки (*legato*? *staccato*);
- 7) «игра в жмурки» (отгадывание сыгранного учителем звука).

Каждый учитель должен иметь большой запас подобных слуховых упражнений. Умело используя их, можно в течение одного урока неоднократно возвращаться на несколько минут к проблеме высоты и качества звука, без того, чтобы ребенку стало скучно. Необходимо сначала ознакомить ребенка с данным предметом или явлением и только потом ввести словесное его обозначение либо показать соответствующий знак. Этим принципом можно руководствоваться при всех видах работы с дошкольниками. Цель этих упражнений кроме всего прочего – ознакомить ребенка с ритмическими

длительностями. Составная часть урока должна состоять из ритмических упражнений или игр.

Преподаватель играет песенку, ребенок хлопает в ладоши и должен сам определить в каких местах мелодия делает остановки.

С этой целью можно научить ребенка отбивать такт. Учитель играет разные ритмы, а ребенок отбивает такт и устанавливает, какие звуки длятся в продолжение двух ударов, а какие – короче. Того же результата достигнем, предложив ребенку ритмически промаршировать в такт музыке, исполняемой преподавателем. И тут надо потребовать: «Указывай те места, где ты делаешь два шага на один звук!» Можно привести много подобных примеров. Но я думаю, что и приведённых вполне достаточно, чтобы показать богатые возможности применения разнообразных индивидуальных методических находок каждого преподавателя.

-*названиями отдельных клавиш, а позднее – и с нотами. Учитывая характер ребенка, мы можем обозначить клавиши детскими названиями либо слогами, применяемыми при сольмизации. Ребенок при этом замечает, что в разных местах клавиатуры имеются клавиши с одинаковыми названиями. Тут возникает вопрос, как отличить друг от друга эти сходные клавиши и соответствующие звуки. Мы можем – вместе с ребенком – прийти к такому сравнению, будто октавы- это улицы, имеющие разные названия; большая, малая первая, вторая, третья. Когда ребенок усвоит этот новый вариант, он сумеет при отгадывании высоты звука указать также точный «адрес» разыскиваемого звука. Подобный метод работы на уроке дает возможность одновременного применения игрового элемента при постоянном расширении навыков, восприимчивости и знаний ученика.

Детей в возрасте от 4-х до 7-ми лет не следует вести вперед слишком быстро. Как мы уже отмечали, все «новости» требуют времени, чтобы полностью быть усвоенными ребенком. Поэтому мы обыкновенно повторяем задания в течение нескольких недель, интересно и каждый раз по-новому оформляя урок. Особенно важно при этом чтобы преподаватель умел приспособлять свою терминологию к уровню данного ребенка.

Как видим, темп, в котором приобретаются навыки и знания, только кажется медленным. Мы должны понимать, что все узнаваемое ребенком из области музыки и игры на фортепиано является для него абсолютно новым, а ведь ему всего лишь около пяти лет! Все, чем мы занимались с ребенком до сих пор, служило скорее его общему музыкальному воспитанию, чем осваиванию игры на фортепиано. Я придерживаюсь мнения, что такой путь, когда ребенок учится слушать музыку и понимать музыкальный язык и лишь позднее овладевает пианистическими навыками, является наиболее правильным. Преимущество этой системы также и в том, что мы постепенно переходим от развлечения к работе.

Одним из элементов нашей работы на уроке является все же и формирование моторной деятельности. Наш ученик уже научился играть *non legato*, воспроизводя услышанные звуки. Приходит время, когда у нашего дошкольник созревает мнение, что одним пальцем можно играть только легкие песенки, а для более трудных нужны все пальцы. Теперь можем – на основе уже приобретенных слуховых навыков – уделить больше времени и внимания регулярными двигательными упражнениями. Материалом для упражнения в этот период служат уже различные складываемые из звуков «узоры», «цепочки», «соединения» из звуков и крошечные «композиции». Здесь уже надо использовать транспозицию. Ребенок начинает также и играть по нотам. В процессе «развлекательных» занятий он уже ознакомился с нотным станом и записью нот и ритма.

В соответствии с навыками и дарованием ребенка постепенно изменяется структура урока. С серьезными и сосредоточенными детьми можно работать более углубленно; наоборот, с более «инфантильными» учениками мы должны сохранять разнообразие и частую смену заданий на уроке. Это вовсе не потеря времени, а просто другой метод, полностью пригодный при обучении. Мы должны считаться с тем, что подробная основательная проработка двух или трех проблем на одном уроке утомила бы ребенка, а потому мы берем таких проблем шесть-десять, но по частям и в течение нескольких уроков. Окончательный результат будет более или менее таким же, но зато мы избегаем скуки и опасности отбить у ребенка охоту к учебе.

Если ребенок с нетерпением ждет следующего урока, это свидетельствует о хорошем проведении занятий. Ребенок тогда радуется новым впечатлениям, увлекательным музыкальным играм и приятному общению с преподавателем.

Мы много говорили о развлечении вместо того, чтобы рассматривать регулярные и систематические занятия? Я считаю, что употребленное слово «развлечение» нужно понимать, как специфическую форму педагогического воздействия; это наиболее подходящий метод для привития детям дошкольного возраста музыкальных навыков, знаний и привычек. Осуществление же всех элементов учебного процесса при таких «развлекательных» занятиях будет целиком зависеть от дидактической техники преподавателя.

Список литературы:

1. Дорохова П. и Согомонян Ж. Пер. с нем. под ред. Балтер Г. Ребенок за роялем: Педагоги-пианисты социалистических стран о фортепианной методике. Сб. статей/ – М.: Музыка, 1981. – 20 л., нот.
2. Карл Орф. – М.: Музыка, 1964. – 160 с., нот. ил.
3. Цыбульникова Л. – Вокальная импровизация – М.: Музыкальный руководитель, 2012

Е.Н. Киряева
концертмейстер МБУ ДО ДШИ п.Ивня

Особенности исполнительской деятельности концертмейстера в ДШИ и ДМШ

В музыкальном мире есть одна незаменимая для профессиональных музыкантов специальность – концертмейстер. Особенно важна и ответственна роль концертмейстера при работе с учениками детских школ искусств. Кроме выполнения учебных задач (разбор нотного текста, исполнение музыкальных произведений в ансамбле, выступление на сцене) необходимо отметить просветительскую роль деятельности пианиста-концертмейстера. Совместно с педагогом он приобщает учащегося к удивительному миру искусства.

Особенностью концертмейстерской деятельности является её реально существующая многомерность, предопределяющая необходимость решения разнообразных творческих задач, связанных с музыкальным исполнительством.

Цель моей работы – раскрыть особенности исполнительской деятельности, которые необходимы для профессиональной работы концертмейстера.

Понятия концертмейстер и аккомпаниатор очень тесно связаны. Концертмейстерское искусство не ограничивается рамками аккомпанирования. Аккомпаниаторские навыки являются лишь частью деятельности профессионального концертмейстера. Грузинский и российский пианист, Важа Чачава педагог и выдающийся концертмейстер, в одной из своих статей пишет: «Концертмейстер – пианист-это и солист, и равноправный партнер, и аккомпаниатор. Это триединство и составляет суть концертмейстерского искусства».

Творческая деятельность концертмейстера особенно ярко проявляется в исполнительстве. Исполнительская деятельность концертмейстера очень разнообразна. Но профессионально – исполнительские качества концертмейстера складываются на основе сочетания чисто пианистических навыков, музыкально-теоретических знаний, умения постигать смысл музыки и воплощать в конкретном звучании. Важным условием профессионализма является также исполнительская культура, которая предполагает отражение его эстетического вкуса, широту кругозора, сознательное отношение к музыкальному искусству, готовность к музыкально - просветительской работе. В своей профессиональной деятельности концертмейстеру постоянно приходится выступать в роли исполнителя. Поэтому необходимо не только свободное владение инструментом и музыкальной литературой, но и умение донести музыкальный материал до аудитории. Во время концертных выступлений концертмейстер берёт на себя роль ведущего и, следуя выработанной концепции, помогает партнёру, вселяет в него уверенность, стараясь не подавлять солиста, а сохранять его индивидуальность.

Исполнительская деятельность органично связана с партией солиста. Концертмейстер помогает преодолевать все трудности, возникающие в процессе совместной работы, а именно: проблемы «дыхания», фразировки, звуковедения, ритмических особенностей произведения. В процессе исполнения аккомпаниатор-опора для солиста, его гармоническая основа и фактурное богатство. Следует подчеркнуть большое значение единства музыкальных взглядов и исполнительского замысла у исполнителей. Концертмейстеру необходимо знать партию солиста, так как фортепианное сопровождение и партия соло неотделимы друг от друга, тщательно анализировать особенности партии партнёра, изучать её мелодическую линию, смысл и динамику развития, точность фразировки, анализировать форму произведения, создавать определённый колорит звучания, постигать замысел музыкального произведения. [2]

Исполнительская деятельность концертмейстера очень разнообразна. Существует множество различных форм исполнительской практики: выступление в концертах, участие в конкурсах. Всё это даёт право говорить о широте круга профессиональных задач, стоящих перед пианистом – концертмейстером. Обратимся к характеристике самого исполнительского процесса в концертмейстерском искусстве. Это: становление исполнительского замысла и его воплощение.

Процесс становления исполнительского замысла начинается с ознакомления с нотным текстом композитора и точным воспроизведением его на фортепиано, индивидуальная работа над партией аккомпанемента, включающая: разучивание фортепианной партии, отработку трудностей,

правильное исполнение украшений, соблюдение «люфтов» (в фортепианном сопровождении музыкального произведения должны найти отражение и цезуры – моменты взятия дыхания солистом), подбор рациональной, удобной аппликатуры, умение пользоваться педалью, чувство пульса, выразительность динамики, точную фразировку, профессиональное туше. В это же время – установление штрихов и темпа, соответствующего содержанию произведения. Существенное значение имеет внимательное отношение к музыкальному ритму, владение основами фортепианной культуры. Успех аккомпаниатора будет полноценным только после тщательно отработанной и откорректированной партии фортепиано.

С самого начала следует максимально приблизить звучание музыкального инструмента к звучанию партии солиста. Для этого играть надо, стараясь подчёркивать особенности тембровой окраски, качество штриха, следить за педалью. Знание оригинала предполагает умение проанализировать встречающиеся трудности.

После знакомства с авторским текстом происходит осознание художественной идеи. Главной исполнительской задачей концертмейстера на данном этапе является создание художественного образа произведения.

Затем следует новый этап в творческой работе исполнителя – эстетическая оценка музыкального произведения. В этот период вырабатывается собственное отношение к сочинению, сопоставляется исполняемое произведение с системой своих взглядов относительно художественного совершенства. Эстетическая оценка – своего рода эмоционально – образное отражение услышанного.

Именно эстетическая оценка музыкального сочинения поможет концертмейстеру подойти к следующей задаче – созданию исполнительской трактовки. [1]

В процессе музыкального восприятия у аккомпаниатора возникает свой исполнительский замысел. В основе нотного текста произведения заложена музыкально – художественная идея, содержащая исполнительскую концепцию. Эта идея даёт установку концертмейстеру к применению определённой совокупности исполнительских средств выразительности, способствующих наиболее полному раскрытию замысла.

Репетиционная работа у концертмейстера проходит намного сложнее, чем у солиста – исполнителя. И это логично. Ведь он несёт ответственность не только перед слушателем, перед автором сочинения, перед самим собой, но, наконец, перед партнёром – солистом. Овладение музыкальным произведением вовсе не даёт гарантии того, что во время концерта всё пройдёт гладко. В практике довольно часто приходится встречаться с досадными случаями срывов в момент выступления, поэтому концертмейстер должен быть хорошо подготовлен к публичному показу произведения уже в репетиционный период. Известно, что перед концертом может возникнуть нервная обстановка. Поэтому нужно мобилизовать все силы, настроиться психологически, быть требовательным к себе, чрезвычайно внимательным и при этом сохранять исполнительскую индивидуальность.

Вторая часть исполнительского процесса – воплощение творческого замысла, создание единого музыкально-художественного образа на основе собственной трактовки произведения. Возникают задачи, связанные с

правильным и точным донесением композиторской идеи до слушателей и умением подчинить аудиторию. Именно теперь концертмейстеру необходимы эмоциональный подъём, творческая воля и артистизм. Эмоциональное состояние, темперамент и вдохновение, конечно же, влияют на исполнительский процесс. Процесс воплощения исполнительского замысла включает использование различных динамических оттенков (в рамках, представленных композитором), способствующих обогащению и преобразованию музыкального звучания. Выразительное исполнение является важной задачей в творчестве любого музыканта. Применение динамических оттенков определяется внутренним содержанием и характером музыки, особенностями структуры музыкального сочинения. Динамика играет огромную роль в исполнительском искусстве. Одним из главных условий художественного исполнения является логика соотношения музыкальных звучностей, нарушение которой может исказить содержание музыки. Следует отметить, что динамика, будучи неразрывно связанная с агогикой, фразировкой и артикуляцией, во многом определяет индивидуальный исполнительский стиль концертмейстера, его эстетическую направленность, характер интерпретации. [3]

Исполнение аккомпанемента должно быть направлено и на реализацию требований методического характера:

- достижение верного распределения звучности и соотношения голосов, а именно: выразительное исполнение мелодической линии, ощущение гармонической основы баса, дифференцированное звучание гармонических фигурации;

- уточнение динамики и тембра звучания в момент перехода от вступления к исполнению сопровождения;

- правильное соотношение динамики, темпа, нюансов исполнения партии аккомпанемента с характером звучания солирующей партии.

Существуют закономерности, которых необходимо придерживаться:

- планирование работы над более трудными произведениями заранее, во избежание плохих результатов и срывов, приводящих к появлению страха перед публикой;

- постоянное внимание, необходимое при выступлении;

- чувство уверенности в достаточной подготовке к концерту;

- разумное распределение своих сил перед выступлением, благоприятный психологический и физический настрой музыканта. [4]

Концертное исполнение – итог и кульминационный момент всей проделанной работы. Главная цель – совместно с солистом раскрыть музыкально – художественный замысел произведения при высочайшей культуре исполнения сочинения. Для того, чтобы выступление было успешным, концертмейстеру необходимо: мобилизовать духовные и физические силы, иметь соответствующий внутренний настрой, уметь держаться на сцене, постоянно контролировать себя, помнить о том, что он также несёт ответственность и за исполнение партии солиста. Любить и проявлять интерес к исполнительской деятельности, обогащать собственный фортепианный репертуар, включающий старинную музыку и произведения современных композиторов, разбираться в музыке разных эпох и стилей, пропагандировать своё искусство. [2]

Концертмейстер – самая распространенная профессия среди пианистов и труд его по своему предназначению равен труду педагога. Мастерство концертмейстера требует огромного артистизма, разносторонних музыкально-исполнительских дарований, знаний особенностей игры других музыкальных инструментов. Искусство аккомпанемента – это такой ансамбль, в котором фортепиано принадлежит огромная роль, далеко не исчерпываемая чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнёра. Правильно было бы ставить вопрос не об аккомпанементе, а о создании инструментального ансамбля. Главное – в создании целостной впечатляющей звуковой картины-образа, рождающегося в совместной творческой деятельности солиста и концертмейстера.

Список литературы:

1. Готлиб А. Основы ансамблевой музыки. М., 1971
2. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность Музыка в школе – 2001 - № 43.
3. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. МЛ982.
4. Рензин В.И., Уманский М.А. Актуальные проблемы истории, теории и методики музыкально-исполнительского искусства. Сборник статей. Выпуск 1. Екатеринбург, 1993.

Е.Н. Киряева
преподаватель по классу фортепиано
МБУ ДО ДШИ п. Ивня

Особенности современного обучения игры на фортепиано в концертной деятельности обучающегося

Неотъемлемой частью образовательного процесса является концертная практика обучающегося в музыкальной педагогике, что отражено в федеральных государственных требованиях к дополнительным предпрофессиональным общеобразовательным программам. Выполнение ФГТ предполагает формирование у выпускника ДМШ и ДШИ такой важной компетенции как навык публичных выступлений. Задачи, поставленные перед учащимся и преподавателями в процессе обучения, начинают решаться с первых классов обучения – в младшем школьном возрасте. Приобретение опыта концертных выступлений – необходимое условие формирования профессиональных навыков музыканта - исполнителя и активного слушателя.

Концертное выступление – это с одной стороны демонстрация успехов в обучении игре на инструменте, с другой стороны – уникальная возможность, свойственная исполнительским видам искусства – донести до слушателей собственную интерпретацию музыкального произведения [2]. Работа по подготовке к успешному концертному выступлению начинается с самого первого этапа – знакомства с произведением, продолжается на протяжении разбора и разучивания и завершается непосредственно исполнением на сцене. Основной формой обучения, позволяющей учащимся приобрести навыки

публичного исполнения музыкальных произведений, является концертная практика. Она должна быть организована и спланирована таким образом, чтобы с самых первых шагов у начинающего музыканта формировать навыки, знания и умения, необходимые для успешной концертной деятельности.

Несмотря на музыкально-педагогический опыт, накопленный в системе дополнительного образования, вопросы подготовки учащихся к сценическим выступлениям, построения системы концертной работы в музыкальной школе, способствующей достижению устойчивых результатов, не подверженных негативному влиянию сценического волнения в ходе исполнения, до настоящего времени разработаны недостаточно. Данное противоречие определило проблему нашей работы – поиск путей развития сценической устойчивости, раскрепощённости, эмоциональности, выдержки и самообладания, гармоничного воспитания музыканта-исполнителя младшего школьного возраста в процессе подготовки к выступлениям и в ходе концертной практики.

Концертная деятельность имеет тесную связь с творчеством, она носит продуктивный характер, который предполагает внесение в прочтение нотного текста собственной интерпретации исполнителя. Концертное выступление – это кульминационный момент, особый вид музыкального творчества исполнителя. Одна из острых проблем, стоящих в музыкально-педагогической практике – это проблема негативных последствий сценического волнения и их преодоления [1].

Такие выдающиеся педагоги-пианисты как Л.А. Баренбойм, Е.Ф. Гнесина, И.Гофман, Г.М. Коган, Г.Г. Нейгауз были убеждены в том, что психологические сложности, возникающие перед учащимися музыкантами в процессе публичного выступления, преодолимы при определенной направленности действий в ходе подготовки к выступлению и соответствующей компетентности преподавателя. Ценные советы по психологической подготовке к концерту содержатся в книгах, статьях, методических разработках многих музыкантов и педагогов: Д.Д. Благого, Л.Л. Бочкарева, А.Л. Готсдинера, В.Ю. Григорьева, Л.А. Маковец, С.И. Савшинского, С.Е. Фейнберга, Г.М. Цыпина и др.

Младший школьный возраст является благоприятным периодом для формирования опыта публичных выступлений, так как дети в этом возрасте воспринимают выступление на сцене как праздник, и чаще всего недостаточно хорошо могут отразить те или иные неудачные моменты выступления. Таким образом, именно в младшем школьном возрасте имеется возможность сформировать у учащегося позитивное отношение к выступлениям. Концертная практика младших школьников может быть представлена самыми различными видами деятельности от зачетных форм, предполагающих выполнение определенных программных требований, до участия в конкурсах, фестивалях и концертных программах.

Для преодоления негативных последствий сценического волнения у учащихся младшего школьного возраста важным является соблюдение следующих условий:

– учет индивидуально – личностных (темперамент, реагирование на стрессовые ситуации и т.д.) и возрастных особенностей обучающихся;

- наработка опыта сценических выступлений;
- грамотный подбор репертуара и качественная подготовка учащегося к выступлению;
- знание и умение применять техники саморегуляции.

Процесс подготовки учащегося к сценическому выступлению – особый этап концертной практики учащегося. Подготовка учащегося к сценическому выступлению предполагает ряд этапов: ознакомления с произведением - технического воплощения исполнительского замысла – предконцертной подготовки. На каждом этапе выполняются свои задачи, которые тесно взаимосвязаны, и грамотная работа педагога по выбору произведения, первому знакомству ученика с новым материалом, подбору грамотной рациональной аппликатуры, отслеживанию и отработке технических сложностей и т.д. ведут к итогу – успешному выступлению на сцене.

Концертные выступления, фестивали, конкурсы и другие формы исполнительской деятельности расширяют границы привычного, пробуждают инициативу учащегося, развивают способность воспринимать прекрасное в музыкальном искусстве и транслировать его художественные ценности. Широкий спектр открытых выступлений дает будущим музыкантам опыт в приобретении столь важной основы профессионализма, как исполнительство на публике. Публичные выступления, являясь важным элементом учебного процесса, представляют собой особую форму музыкальной деятельности, которая помогает проявить музыкальные способности, динамику развития учащегося, в то же время пробуждает исполнительскую смелость, воспитывает сценическую выдержку, творческое воображение, эмоциональную отзывчивость и артистизм [3].

Исследование показало, что наибольшей популярностью у обучающихся пользуются без оценочные формы концертной деятельности, предполагающие сценарий и/или развивающийся сюжет, такие как концерты - сказки, концерты в детских садах и школах, тематические концерты, концерты класса, что делает эти формы концертной деятельности полезными для формирования у учащихся положительного опыта публичных выступлений [4]. Доказана эффективность следующих методических приемов подготовки учащихся к выступлению на сцене [5]:

- на публику выставлять произведения, которые нравятся ребёнку, хорошо выученные, чтобы вселить веру в свои силы у начинающего исполнителя, причем пьесы для исполнения могут быть очень лёгкими;
- проигрывание ситуации в условиях «репетиционного концерта» – тренировка ситуаций, которые происходят на концерте: как выйти, как поклониться, как сесть за инструмент, сама игра на инструменте, как уйти со сцены. Всё это помогает ребёнку лучше адаптироваться на концерте и снизить уровень страха и тревожности;
- первоначально выступить перед одноклассниками. Это помогает во время выступлений постепенно повышать уровень ответственности. Такое пробное выступление способствует развитию раскрепощённости и эмоциональности, формирует концентрацию внимания, собранность;
- психологическая настройка перед концертом помогает обучающемуся почувствовать поддержку со стороны педагога, ощутить уверенность.

Список литературы:

1. Князева Г.Л. Методы развития способности к творческой интерпретации музыкальных произведений в классе фортепиано // Перспективы развития педагогики музыкального образования в контексте интеграции культурных традиций: сборник материалов международной научно-практической конференции. – М.: МГПУ, 2015. – с. 108-111.
2. Князева Г.Л. Освоение художественных стилей на занятиях фортепиано в системе дополнительного образования // Искусствознание: теория, история, практика. 2016. №1 (15). – с. 55-59.
3. Князева Г.Л. Творческая интерпретация в становлении личности будущего педагога-музыканта // Инновационные проекты в системе модернизации музыкально-педагогического образования: материалы научно-практического мероприятия. – М.: МГПУ, 2014. с.69-73.
4. Серебренникова К.А., Князева Г.Л. Концерт агитационного характера как эффективная форма привлечения учащихся в учреждения дополнительного образования // Инновационные процессы в культуре, искусстве и образовании. Коллективная монография. – М.: Издательство «Перо», 2016. – с.213-218.
5. Серебренникова К.А., Олейник Д.В. Психолого-педагогические условия организации концертной деятельности младших школьников // Инновации и традиции в сфере культуры, искусства и образования. – М.: Издательство «Перо», 2017. – с.308-313.

С.П. Лазарова

*преподаватель по классу фортепиано
МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

Музыкальная одаренность. Возможности современного образования

Детская одаренность – одно из самых интересных и загадочных явлений природы. В настоящее время наука утверждает, что одаренность определяется врожденными задатками, но сможет ли она развиваться, зависит от влияний окружающего мира. От окружения ребенка зависит, осознает ли он свои способности и насколько сможет их реализовать. Поэтому необходимым условием эффективной работы с одаренными детьми является создание соответствующей развивающей, творческой образовательной среды, способствующей развитию природных задатков.

Целевая установка Президента России на развитие системы работы с талантливыми детьми, обозначенная в Национальной образовательной инициативе «Наша новая школа» ориентирует учреждения образования на создание необходимых условий для выявления, поддержки и развития одаренных детей в соответствии с их способностями, с учетом своеобразия природных особенностей.

В «Концепции модернизации дополнительного образования детей РФ» подчеркнута важнейшая роль учреждений дополнительного образования детей как одного из определяющих факторов развития склонностей, способностей и интересов личностного, социального и профессионального самоопределения

детей и молодежи. Среди основных задач определяя создание условий, позволяющих ребенку приобрести устойчивую потребность в творчестве.

Дополнительное образование в государственной системе образования – это особое пространство, зона опережающего развития личности, так как по своей природе позволяет построить образовательный процесс, принимая во внимание особенности каждого ребенка. Это создает благоприятную среду для продуктивной работы с обучающимися, которые имеют специальные способности. Создает окружающую среду для обеспечения непрерывности образовательного процесса и поддержки развития творчества детей.

Психологический комфорт, эмоциональное богатство, ситуация успеха – это те преимущества включения дополнительного образования в общую систему образования, которые определяют особое его значение в работе с талантливыми детьми. Это означает неформальный стиль взаимоотношений среди самих обучающихся, учащихся и преподавателей дополнительного образования, отсутствие авторитаризма преподавателя, отношения сотрудничества и сотворчества. Такая образовательная среда заставляет детей самих проявлять активность, формирует чувство благополучия, удовольствия от этого, еще больше стимулирует деятельность даже маленький успех, который является необходимым условием для развития таланта. Задача дополнительного образования – помочь детям сделать правильный выбор, учитывая свои интересы. Раскрыв свои потенциальные способности и попробовав их реализовать еще в школьные годы, выпускник будет лучше подготовлен к реальной жизни в обществе, научится добиваться поставленной цели, выбирая цивилизованные, нравственные средства достижения.

Музыка – самая тонкая и вместе с тем самая влиятельная сфера культуры. Она может быть мощнейшим орудием как совершенствования и созидания, так и разрушения! В свое время еще Конфуций говорил: «Разрушение любого государства начинается именно с разрушения его музыки. Не имеющий чистой и светлой музыки народ обречен на вырождение». Древнегреческие рукописи гласят: «Музыкальное воспитание – самое мощное оружие, поскольку ритм и гармония проникают в самые сокровенные глубины человеческой души».

По – настоящему цельной можно назвать такую личность, у которой в равной степени развито и эмоциональное, и интеллектуальное начало. Педагоги должны стремиться развить в ребенке и то и другое. «Гармония ума и сердца – вот конечная цель воспитания современного человека» (Д. Кабалевский).

Трехступенчатость музыкального образования в России представляет собой уникальную систему музыкального образования. Детские музыкальные школы и Детские школы искусств представляют собой одну из важнейших ступеней начального обучения. Они являются фундаментом всего цикла музыкального профессионального образования. Именно этот возраст (6 – 15 лет) позволяет точно выявить и развить творческие задатки детей, обучать игре на музыкальных инструментах и привить им комплекс важнейших практических навыков. Система музыкального образования первой ступени помогает подготовить наиболее одаренных учащихся для поступления в музыкальные колледжи, училища. Работа в специальном классе с одаренными детьми требует особого подхода, вдумчивого прикосновения к личности, которую предстоит формировать на протяжении всех лет обучения.

Музыкальная одаренность – это качественно – своеобразное сочетание общих и музыкальных способностей, от которых зависит возможность успешного занятия музыкальной деятельностью. От переживания – к познанию. Таков естественный путь ребенка к музыке. Блестящий музыкальный слух, феноменальная музыкальная память, пластичный, прекрасно скоординированный двигательный аппарат, быстрая обучаемость, необычайная работоспособность в сфере, связанной с музыкальной деятельностью, - все это музыкально одаренный ребенок.

Среди критериев музыкальной одаренности можно выделить культурно-исторический, возрастной и абсолютный, согласно которым «истинная одаренность» обнаруживает себя в своеобразии, свободе и продуктивности музыкального самопроявления. Музыкально-одаренным детям и подросткам присущи такие качества, как повышенная требовательность к себе и перфекционизм; критичное отношение к своему творчеству и повышенная чувствительность к неудачам; объективная и субъективная сложности общения со сверстниками, одноклассниками; социальный и моторный дисбаланс в развитии.

Музыкально одаренные дети опережают в своем развитии сверстников примерно на два-четыре года и характеризуется некоторыми общими чертами: ранним проявлением музыкальных способностей (до 7 лет, чаще между 3-5 годами), повышенным любопытством к любым звучащим объектам, точным интонированием к 2-3 годам, к 3 годам ребенок различает все воспринимаемые мелодии, ранним овладением исполнительскими навыками игры на музыкальных инструментах как по слуху, так и по нотам, способностью длительное время концентрировать внимание на музыкальных занятиях, быстрым и прочным запоминанием музыки, склонность к ранним (с 4-5 лет) проявлением способностей импровизировать за инструментом.

В этих характеристиках дан собирательный образ ребенка с выдающимися музыкальными способностями. Проявление музыкальных способностей говорит о необходимости начинать музыкальное развитие ребенка как можно раньше.

Обучение одаренных детей должно быть индивидуализированным и должна быть разработана индивидуальная программа, индивидуальный маршрут. В настоящий момент есть несколько подходов к развитию и обучению одаренных детей: стратегии ускорения и интенсификации обучения; стратегия обогащения, развития и обучения; формы тьюторства и менторства.

Ускорение обучения рассчитано на потенциал одаренных детей, которые отличаются познавательной и интеллектуальной активностью, легким восприятием и переработкой информации и быстротой запоминания. В образовании возможны следующие формы ускорения:

- раннее поступление в образовательное учреждение;
- перевод учащегося сразу через несколько классов;
- составление индивидуальной программы.

Стратегия обогащения в обучении появилась как прогрессивная альтернатива ускорению. Метод обогащения применяют для знакомства с разными областями и предметами, которые могут заинтересовать детей, что является созданием фундамента учебно-исследовательской деятельности, максимального расширения кругозора ребенка и выбор им наиболее

продуктивного и наиболее привлекательного для него вида учебных занятий. В музыкальной школе обучение одаренных детей в соответствии с моделью обогащения проявляются в увеличении объема музыкального репертуара; создание условий для развития его музыкальной самостоятельности, а это требует освоения навыков свободного музицирования – чтения с листа, подбора по слуху, транспонирования и гармонизации мелодий, игра в ансамбле. Стратегия обогащения обучения одаренных детей в силу их стремительного развития подразумевает **занятия с тьюторством**, роль которого может взять на себя преподаватель по специальности.

Стратегия интенсификации предполагает увеличение объема интенсивности обучения.

Стратегия менторство – форма привлечения к индивидуальному обучению и воспитанию наставника-ментора, выдающегося специалиста в своем деле. Форма менторства – система регулярных консультаций с ментором-наставником.

Рассмотрим, какие педагогические условия предлагают ведущие педагоги детских музыкальных школ России для воспитания музыкально одаренных детей.

Гутовец М.В. отмечает, что сегодня в музыкальной педагогике начинает происходить обоснованная требованиями времени смена привычных приоритетов традиционных способов работы с ребенком. Этот процесс сопровождается не только заменой традиционных педагогических технологий на инновационные – это пересмотр целей и ценностей образования, смена отношений в системе «учитель-ученик» на гуманистические, переход от авторитетной позиции преподавателя к сотрудничеству с учениками как активными субъектами образовательного процесса. Раскрыть творческую индивидуальность – задача преподавателей ДШИ и ДМШ, решить которую помогают современные образовательные технологии.

Внедрение в учебный процесс компьютерных обучающих технологий повышает эффективность и результативность обучения, создает активные условия для воспитания личности ребенка. Необходимо учитывать современные тенденции в образовании, ориентированные на интенсивность и креативность обучения. Применение компьютерных технологий позволяет педагогу качественно изменить содержание, методы, формы обучения, которые усиливают интеллектуальные возможности учащихся. Цель компьютерных технологий – индивидуализация, интенсификация процесса обучения, гуманизация, повышение качества обучения, которые являются первым шагом на пути повышения эффективности обучения. Реализуется и дифференцированный подход в обучении.

Форма индивидуальных занятий создает педагогу необходимые условия для внимательного всестороннего изучения и воспитания каждого ребенка, учитывая его индивидуальные и возрастные особенности при подборе репертуара педагогу необходимо проявлять гибкость и мастерство. Индивидуальная направленность репертуара положительно сказывается на результатах целостного развития личности учащегося.

Н.Н. Петрова подчеркивает следующие принципы работы с одаренными детьми:

- выявление и развитие творческих задатков детей;

- создание условий для проявления и самовыражения полученных знаний и умений;
- расширение кругозора учащихся посредством посещения театров, музеев, выставок, чтение популярной музыкальной литературы;
- сотрудничество с родителями для достижения положительных результатов обучения;
- создание творческой музыкальной среды для воспитания ребенка;
- интенсификация педагогического процесса.

В жизни детей выступление в концерте или конкурсе занимает особое место. Открытые концертные выступления в работе с одаренными детьми проводятся в целях поощрения их работы в классе, стимулирования их творческой деятельности, являются условием самореализации и саморазвития юных музыкантов. Мощным стимулом в развитии творческого потенциала учащихся является конкурсная деятельность. Вовлечение учащихся в систему научно-практических конференций, творческих конкурсов – важная ступень творческой деятельности учащегося, которому предоставляется возможность публично заявить о себе, получить подкрепление в развитии личностных качеств и компетентности.

Эффективность обучения игре на музыкальном инструменте может быть достигнута путем внедрения в музыкально-образовательную практику педагогических инноваций, нацеливающих образовательный процесс на актуализацию творческого потенциала ребенка и развитие его в процессе общения с музыкой. Н.Н. Петрова образно выражается «наши одаренные дети, участвуя в творческой деятельности, создают прекрасный мир, а мы, взрослые, должны помочь им обрести свое место в этом сложном мире».

Проблема индивидуализации методов обучения одаренных детей требует сегодня от педагога музыкальной школы более фундаментальных знаний в области психологии, анатомии и физиологии, эстетики. Занятия с учеником – это каждый раз новая творческая задача. Ее успешное решение немислимо без развитого педагогического мышления, опирается на достижения современной науки. Поиск путей улучшения эффективности учебного процесса необходимо вести и в направлении преодоления таких недостатков обучения в ДШИ и ДМШ, как отсутствие целенаправленного художественного воспитания, недостаточное развитие исполнительского слуха, ритма, музыкальной памяти, инициативы и творческого воображения у большинства учащихся. Пришло время, когда вопрос о качестве работы педагога, эффективность его музыкально-воспитательной деятельности становятся первостепенными. В связи с этим особое значение приобретает улучшение подготовки педагогов ДШИ и ДМШ, которое зависит от переакцентировки учебного процесса в музыкальном училище на оснащение будущих преподавателей педагогическими знаниями и навыками. Это так же касается новых технологических средств для улучшения и совершенствования учебного процесса. Каждый преподаватель должен быть обучен не только правильному обращению с ними, но и использованию их на занятии.

Новые технологии помогают преподавателям сделать учебный процесс захватывающим и интересным для детей. А также обратить внимание родителей на то, что обучение детей в ДШИ и ДМШ сможет сформировать особое мировоззрение ребенка, сформировать его как личность.

Список литературы:

1. Аврамкова И.С. К вопросу об обновлении фортепианного репертуара в современной ДМШ // Современное музыкальное образование-2005: материалы международной научно-практической конференции (26-28 окт. 2005 г.) Изд.- во ИПЦГУТД-СП. 2005.-42с.
2. Амонашвили Ш.А. Гуманно-личностный подход к детям / Ш.А. Амонашвили Акад. пед. и социал. наук, Моск. психол.- социал. инт. – М.: ИПП; Воронеж: МОДЭК, 1998.
3. Берляничик М.М. Проблемы одаренности / Основы учения юного скрипача: Мышление. Технология. Творчество. – М., 1983. – 43с.
4. Гончарова О.В. Педагогические условия развития музыкально одаренных детей: дисс. Канд. пед. Наук. – Волгоград, 2000. – 215с.
5. Гутовец М.В. Некоторые особенности современного музыкального образования в детской музыкальной школе // Молодой ученый. – 2015. - № 22. – С. 6-8
6. Еременко Ю.А. Формирование психологической устойчивости к сценическим выступлениям у юных музыкантов / Музыкальная культура в теоретическом прикладном измерении. Сб.науч.тр.: в 2 ч. – Кемерово, 2014 – Ч.11 – с. 53-59
7. Сеницын Е., Сеницына О. «Характеристики психологических типов. Система развития одаренных детей». – Изд. НГАХА. Новосибирск, 2006.
8. Фейгин М.Э. Индивидуальность ученика и искусство педагога / М.Э. Фейгин – Изд. 2-е, перераб., доп. – М.: Музыка, 1975 – 110 с.

С.П. Лазарова

*преподаватель по классу фортепиано
МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

Организация домашней работы за фортепиано

Воспитание творческой самостоятельности учащихся всегда было в центре внимания музыкальной педагогики. Выдающиеся музыканты, такие как А.Г. Рубинштейн, В.И. Сафонов, К.Н. Игумнов, Г.Г. Нейгауз говорили о необходимости ученикам трудиться самостоятельно, а преподавателю руководить их самостоятельным трудом. Учащиеся ДШИ и ДМШ большую часть работы над произведением проводят дома, отсюда необходимо научить их самостоятельно работать и правильно работать. «Прежде чем учиться, надо выучиться учиться».

«Недостаточно, чтобы ученик был внимательным, воспринимал изучаемый предмет, его запоминал и был в состоянии воспроизвести. Нет! Заставь ученика работать самостоятельно, приучи его к тому, чтобы для него было немыслимо иначе, как собственными силами, что-либо усвоить, чтобы он самостоятельно думал, искал, проявлял себя, развивал свои дремлющие силы» (А. Дистерверг).

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, выделенную на подготовку домашнего задания.

Следует подчеркнуть, что 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. Для успешных занятий музыкой, для развития навыков самостоятельной работы учащихся важна трудоспособность обучаемого.

Б. Гольденвейзер справедливо указывает на важность целенаправленного труда при обучении музыке: «Необходимо резко различать игру и работу на инструменте. Учащиеся большей частью этого различия не понимают и вместо работы просто сидят за инструментом и играют, а это величайшая ошибка, с которой необходимо вести борьбу. Работа должна проводиться тщательно, детально. Работая, необходимо всегда держать ноты открытыми, постоянно проверять текст по нотам».

Самостоятельная работа учащегося – это часть учебного процесса, состоящая из двух разделов:

- самостоятельная работа ученика-пианиста непосредственно на самом уроке;

- домашняя работа над выполнением заданий, полученных на уроке.

Оба раздела тесно взаимосвязаны и 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. От того, насколько четко педагог сформулирует их, определит последовательность выполнения и конкретизирует, зависит успех домашних занятий ученика. Во-первых, учить навыкам самостоятельной работы следует на уроках, во-вторых, любое новое задание должно опираться на усвоение ранее под руководством преподавателя. Важно составить правильный режим. Существенную помощь здесь должен оказать преподаватель. Немаловажный вопрос – распределение рабочего времени. Для повышения эффективности домашней работы учащегося, преподаватель должен с учеником обговорить и распределить время, которое он затратит на каждый вид домашнего задания. Распределение времени определяется учебным материалом, его трудностью, от индивидуальных потребностей и способностей ученика.

Психолог В.И. Петрушин выделяет два основных принципа построения самостоятельных занятий – режимный и целевой: «При режимном подходе музыкант старается заниматься каждый день положенное количество часов...». Плюсом такой работы является «воспитание воли, усидчивости, чувства ответственности за свою профессиональную судьбу». Минусом может стать формальное отсиживание положенных часов, когда произведение играет, но по-настоящему ничего не выучивается. Так занимаются многие ученики ДМШ и ДШИ, которые учатся музыке под нажимом родителей. При целевом подходе музыкант не прекращает своих занятий до тех пор, пока не достигнет поставленной цели. Плюсом этого подхода надо признать высокую эффективность работы, основанную на точной направленности задач. Минусом – возможность увлечения учащимися «авральными приемами работы, когда музыкант в один присест пытается выучить то, на что требуется не один месяц. Оптимальным является логичное сочетание этих принципов построения самостоятельной работы.

Поскольку в данной статье речь идет о современных школьниках, говорить о трех-четырех часах занятий в день, не приходится. Учащиеся вынуждены существовать в условиях дефицита времени, когда школьные общеобразовательные программы перегружены учебным материалом. В современных условиях все большую популярность приобретают услуги репетиторства, еще сильнее усугубляющие проблему неспособности школьников к самостоятельным учебным действиям.

Большинство педагогов-музыкантов сходятся во мнении, что организация самостоятельной работы ученика должна фигурировать в качестве особой, специальной задачи преподавателя, определяя общий курс и характер его повседневной практической деятельности. Домашние занятия за фортепиано должны быть включены в общий круг занятий учащегося и войти в его ежедневное расписание. Необходимо провести разъяснительную работу с родителями, чтобы на этапе формирования готовности к самостоятельной работе родители принимали активное участие, оказывали помощь и осуществляли контроль. В часы занятий на фортепиано следует соблюдать тишину, ничто не должно отвлекать ученика, поскольку занятия музыкой требуют большого внимания, которое нелегко выработать.

Педагоги исполнительского класса должны умело балансировать методы преподавания, стимулирующие инициативу и самостоятельность учащихся (поищи, подумай, попробуй...) и методы «авторитарной» педагогики (запомни то-то, сделай так-то...). Хорошей формой воспитания самостоятельности учащихся может быть задание приготовить произведение без всякой помощи со стороны преподавателя. Пьесы подбираются такие, чтобы ученики могли с ними справиться и должны быть выучены в определенный срок. Такая форма работы полезна.

Прежде чем приступить к занятиям, учащемуся необходимо представить, как должно звучать произведение целиком. Нужно преподавателю проиграть пьесу и вместе с учеником разобрать характер каждой части и всего сочинения, как, в конечном итоге, ученик должен будет его исполнить. Очень важно с первых лет обучения стремиться к тому, чтобы ученик, самостоятельно разбирая произведение, делал это, по возможности грамотно и добросовестно. Познание произведения происходит через изучение текста. Важно воспитывать осмысленное отношение к тексту, слышать музыкальное содержание. Педагог должен донести до ученика, что в штрихах, в каждом мелодическом обороте, в особенностях формы, в изменении темпа, фактуры, в каждой смене гармонии заложен определенный выразительный смысл; показать ученику, как зависит выразительность его игры от выполнения указанных в тексте штрихов и оттенков.

Процесс самостоятельной работы учащегося должен быть максимально осознан. Необходимым условием его должно быть наличие слухового самоконтроля и незамедлительного устранения замеченных недостатков. Русская пианистка и педагог А.Н. Есипова говорила: «Во время своей игры, все время к ней прислушивайтесь, как будто вы слышите чужую игру и должны критиковать ее». Слушание своей игры нетрудно при одном условии – если оно привычно, поэтому ученика с детства следует учить слушать себя. Умение слушать себя воспитывается только на конкретных требованиях к звучанию –

добиваться ровности звучания аккомпанемента на пиано или послушать развитие звука на крещендо.

Один из характерных навыков самостоятельности – способность к своей оценке исполнения, критического отношения к своему исполнению. Учащиеся должны отдавать себе отчет в том, что удалось сделать, а что не удалось. Необходимо приучать ученика не только констатировать неудачу, но и выяснять ее причину. Для этого полезно разъяснять ему, в чем существо встречающихся трудностей, чтобы он сам привыкал к анализу. Это способствует успеху работы. Учащийся должен найти наиболее рациональный путь для преодоления трудностей. Например, вычленив наиболее сложные построения и работать над ними отдельно.

Многие учащиеся при разборе музыкального произведения систематически допускают фальшивые ноты. Для борьбы с этим недостатком необходимо обратить внимание учащегося на развитие слуха и на его музыкально-теоретическое образование.

Очень важно, чтобы учащийся, знакомясь с новым произведением, сумел правильно разобраться в ритме. Важно добиться сознательного усвоения учеником ритма. Учащийся должен усвоить и твердо знать, что ритм – это не просто счет вслух, а то, что дает звукам жизнь. В занятиях иногда приходится наблюдать безразличное отношение учащихся к динамике. В процессе обучения музыке динамические оттенки следует увязывать с музыкальными образами.

Часто ученики невнимательны к паузам. Если паузы длинные, то учащиеся часто их сокращают, более короткие – не замечаются вовсе. Паузы имеют огромное выразительное значение. Если ученик поймет, что пауза является элементом содержания музыкального произведения, то таких ошибок не будет. Изучение штрихов также сопровождается определенными трудностями. Знакомя учащихся со штрихами, следует предварительно обратить внимание на значение штриха *legato* для связной, певучей игры, на то, как благодаря этому, красиво звучит мелодия, как напевно один звук переходит в другой.

Беседуя с учащимися об аппликатуре, педагоги должны отметить, что в выборе аппликатуры прежде всего имеют значение художественные задачи. Необходимо добиваться от учащихся точного выполнения расставленной в нотах аппликатуры. Для развития навыков самостоятельной работы учащихся огромное значение имеет умение свободно читать нотный текст. Поэтому на протяжении всего времени в ДШИ и ДМШ должно уделяться серьезное внимание работе чтению с листа.

Учащимся ДШИ и ДМШ, которые загружены в средней школе, очень важно научиться экономить каждую минуту, добиваться того, чтобы все время домашних занятий было рационально использовано. Рабочее время пианиста, необходимое для достижения желаемых результатов, зависит во многом от его дарования, ума и восприимчивости, от особенностей его рук и пальцев; оно зависит в значительной степени и от того, как используется время, проведенное за фортепиано. Если работа сознательна, систематична и методично, - результаты будут лучшими, и времени для их достижения требуется меньше. Рабочее время нужно всегда делить на несколько частей. Когда оно длится два часа, можно играть два раза по часу – перед обедом и после обеда. Для детей, которые быстро утомляются, - три, четыре раза. Не рекомендуется упражняться

больше одного часа непрерывно. Играть по 20-30 минут, после чего следует длительный перерыв. Чем больше работал ученик, тем дольше должен он отдыхать. Разнообразие работы – одно из средств предотвратить утомление.

Итак, что же способствует развитию самостоятельности учащегося для правильной организации домашней работы за фортепиано? Это умение читать с листа, подбирать, транспонировать, играть в ансамбле, аккомпанировать. Замечательно, если ученик будет пробовать сочинять и записывать свои сочинения.

Музыкальная педагогика – искусство, требующее от людей посвятивших себя этой профессии, громадной любви и безграничного интереса к своему делу. Преподаватель должен не только довести до ученика так называемое «содержание» произведения, не только заразить его поэтическим образом, но и дать ему анализ формы, гармонии, мелодии, полифонии. Одна из главных задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, то есть привить ему ту самостоятельность мышления и методов работы, которые называются зрелостью, за которым начинается мастерство.

Список литературы:

9. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано, М., Музыка, 1978 г.
10. Артоболевская А. «Хрестоматия маленького пианиста». Учебное пособие. Изд.-во «Композитор. Санкт-Петербург» 2006 г.
11. Вицинский А. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением, М., Классика-XX, 2004 г.
12. Коган Г. Работа пианиста, М., Классика-XXI, 2004 г.
13. Коган Г. У врат мастерства, М., Классика-XXI, 2004 г.
14. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры, М., Дека-ВС, 2007 г.
15. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано, М., Просвещение, 1984 г.

Е.П.Луценко

преподаватель по классу фортепиано

Т.А.Ялова

преподаватель по классу теоретических дисциплин

МБУ ДО ДМШ п. Яковлево

Решение образно-художественной и виртуозно-технической задач на примере фортепианных этюдов Л.Карпенко

Основной целью реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в детских школах искусств является приобщение детей к искусству, развитие их творческих способностей и приобретение ими начальных профессиональных навыков [4,стр.3]. Главными задачами становится комплексный подход к обучению, в котором соединяется развитие слуховой и музыкально-образной сфер, эмоционального и интеллектуального начал, художественно-творческой и двигательнотехнической составляющей юного исполнителя. На практике происходит так,

что педагоги, работающие по дополнительным предпрофессиональным общеобразовательным программам, чрезмерно увлечены ускоренным развитием техники у начинающих пианистов, особенно у одаренных детей. Настораживают отдельные проявления формального подхода к развитию техники учащегося, при котором технические достижения измеряются лишь степенью подвижности и силы пальцев при явной недооценке качества звучания. Издержки такого подхода проявляются в последующие годы обучения.

В фортепианной, особенно этюдной литературе широко представлены произведения, в которых удачно решается комплексная задача овладения художественно-творческой фортепианной техникой. Это этюды Шитте, Гедике, Лемуана и др. Особенно стоит поговорить о программных этюдах Л.Карпенко, которые пока не так известны широкой аудитории, но в связи с выше обозначенной проблемой заслуживают большей популяризации. Яркие благозвучные этюды-пьесы благодаря ясному образному содержанию, легко принимаются учащимися, невольно заставляя переживать эмоции, тем самым помогая избежать формального отношения к звуку. Рассмотрим этюды подробнее, проанализировав техническую и художественную ценность некоторых из них[2,стр.15].

Вначале следует упомянуть об авторе. Любовь Карпенко – молодой украинский композитор из города Сумы, в творческом арсенале которой интерес вызывают цикл сонатин для младших классов с темами из известных детских мультфильмов, цикл ансамблей для средних и старших классов «Времена года», несколько тетрадей этюдов различных уровней сложности и т.д. Сборник «Этюды», предназначенный для учащихся ДМШ от начальных до старших классов, опубликован в 2004 году. Состоит он из двадцати программных этюдов и пьес виртуозного характера: «Мой маленький щеночек», «Маленький вальс», «Ежики», «Юла», «Ослики», «Попрыгунчики», «У лесного ручья», «Весенний», «За городом на автомобиле», «Морская прогулка», «Радостный», «Игривый», «Шаловливый», «Грустный», «Беспокойный», «Безмятежный», «Решительный», «Ласковый», «С ветерком». Этюды сопровождаются графическими иллюстрациями.

Этюд-пьеса «Маленький вальс» предназначен для детей, овладевшими первыми навыками игры в пятипальцевой позиции. Нисходящие короткие пассажи в правой руке и басы с несложными подголосками, в простой гармонической последовательности a-d-G-C-F-hdim-E-a, в левой руке создают милый, нежный образ, близкий и понятный каждому ребенку. Способствует проникновению в содержание пьесы графический рисунок двух дружных веселых зайчат, наверное, как символ единения правой и левой руки. Сложность, как правило, вызывает трехдольность этюда. На практике подтверждается бытующая мысль, что в школу приходят дети, у которых нет слуховой подготовки к восприятию трехдольной музыки, т.к. вся музыка, доносящаяся до слуха ребенка со средств массовой информации четырехдольна. Так вот, задача преподавателя, сразу держать на контроле этот возможный казус в работе над этюдом.

«Мой маленький щеночек» - небольшой этюд на супинационно-пронационные движения, который никого из детей не может оставить равнодушным. В верхнем голосе вырисовывается жалобная, нежно щемящая

мелодия, которая открывает массу возможностей для создания атмосферы доверительности во взаимоотношениях педагога и ученика и совместного переживания о судьбе созданного виртуально образа беззащитного маленького друга. При этом очень естественно решаются технические задачи легкости, нивелирующего звучания первого пальца.

Также небольшая пьеса-этюд «Ослики» предназначена для закрепления различных видов техники, сосредоточенных в одном произведении. Короткие четырехзвучные арпеджио, переходящие в ломаные интервалы со скрытой мелодией, гаммообразные пассажи в конце этюда требуют от ученика определенных навыков, а также являются хорошим материалом для отработки таковых. Образ упрямых, непослушных осликов ярко и зримо предстает, благодаря меняющемуся движению пассажей, то вверх, то вниз.

Этюд «Попрыгунчики» создает близкий и понятный детям образ любимой всеми игрушки, упруго прыгающих и легко отскакивающих от пола мячиков. Дети с легкостью соглашаются «поиграть в мячики-попрыгунчики». На деле решается непростая задача исполнения полиритмически звучащих мелодий, с синкопами в правой и характерного для джазовой музыки повторяемого мелодического оборота в левой руках. Это, безусловно, очень полезный этюд с точки зрения развития полифонического мышления и расширения слухового багажа юного музыканта.

Пьеса виртуозного характера «У лесного ручья» предназначена для учащихся 3-4 классов и нацеливает на овладение навыками арпеджированного аккомпанемента в левой руке. Яркая, красочная образность, простой и ясный музыкальный язык, рельефная и выразительная мелодия помогают «нарисовать» прелестный лесной пейзаж. Недостатком нотного сборника является отсутствие редакторской работы, все нюансы, динамические оттенки, аппликатуру приходится проставлять педагогу.

Этюд «Весенний» - достаточно сложный этюд прелюдийного характера из тридцати двух тактов, построенных на коротких непрерывно звучащих арпеджио, постоянно перемещающихся в правой и левой руке в противоположном движении, что требует достаточно умелого владения навыками одновременной игры, а также является хорошим материалом для отработки этих навыков. В достижении технической цели сыграть ровно, попасть на скачки в обеих руках одновременно помогает стремление создать образ свежего весеннего ветра, а, может, весеннего мятежного настроения.

«За городом на автомобиле» - пьеса виртуозного характера может стать примером для тех, кто ищет для ученика пьесу виртуозного характера на конкурс юных виртуозов. Программность пьесы-этюда, ясная выразительная форма, необходимость сочетать разнообразные виды техники (арпеджио, аккордовая фактура, хроматическая гамма) позволяют заинтересовать ученика. В целом, можно сказать, что стилистически это танец рэгтайм, расцвеченный, изобилующий веселыми арпеджированными пассажами и ломаными интервалами.

Серия этюдов для учащихся средних и старших классов – небольшие по форме произведения, которые не имеют в названии намека на какую-то историю, что бывает хорошим подспорьем в работе с младшими школьниками, но требуют выполнения программы достижением технического совершенства.

Чтоб «Радостный» прозвучал радостно, необходимо бодро и слаженно левой рукой сыграть мелодию, скрытую в ломаных интервалах и арпеджио, а для передачи шаловливого образа «Шаловливого» этюда необходимо безупречное владение навыком игры хроматической гаммы.

Особенно полубился учащимся этюд «Игривый». Изящный, утонченный образ этюда достигается красивой легкой мелодией, построенной на сочетании пунктирно ритмических интонаций, чередовании гаммообразных и арпеджированных ходов. Заканчивается этюд «жемчужными» каскадами тридцать вторых. Тональность ми-бемоль-мажор, которую Н.А.Римский-Корсаков использовал в своих произведениях для создания картин синего моря, звездного неба, и в этом этюде выбрана неслучайно. «Игривость» здесь, скорее всего, созерцательная, навеянная общением с природой, радостной красотой родного сердцу пейзажа.

Этюд «Грустный» тоже очень хорошо принимается учащимися старших классов. Выбор тональности фа-диез-минор дополняется мелодией, передающейся ломаными октавами в правой руке. Для воплощения образа этюда необходимо добиться хорошего легато правой руки, которое позволит услышать на инструменте грустную песню. Тут можно пофантазировать на тему, кому могла принадлежать эта грустная песня. Возможно Орфею, потерявшему свою Эвридику. А, может, это песня прекрасной Лорелеи в стихотворении Генриха Гейне. Песня эта звучит настолько прекрасно, насколько губительно маняще. Вот перевод стихотворения на русский язык Л.Мея.:

Бог весть, отчего так нежданно
Госка мне всю душу щемит,
И в памяти так неустанно
Старинная песня звучит?

Их чешет она, распевая,-
И гребень у ней золотой,-
А песня такая чудная,
Что нет и на свете другой.

Прохладой и сумраком веет;
День выждал вечерней поры;
Рейн катится тихо, и рдеет,
Вся в искрах, вершина горы.

И обмер рыбак запоздалый
И, песню слышавши ту,
Забыл про подводные скалы
И смотрит туда- в высоту...

Взошла на утёсы крутые
И села девица-краса,
И чешет свои золотые,
Что солнечный луч, волоса.

Мне кажется, так вот и канет
Челнок, ведь рыбак без ума,
Ведь песней призывною манит
Его Лорелея сама. (1858г.)

Подводя итог, следует поставить акцент на той мысли, что в творческой лаборатории, которой является класс фортепиано, не должно быть места формальности. Все, что звучит на инструменте, должно идти от сердца, должно быть эмоционально окрашено, нести свой образ, будь то произведения крупной формы, пьесы, этюды и даже упражнения. Г. Нейгауз в книге «Об искусстве фортепианной игры» убеждает нас, что «чем больше уверенность музыкальная, тем меньше неуверенность техническая»[3,стр.109]. Вот и этюды Любоми Карпенко помогают педагогам решать задачи комплексно: добиваться совершенствования технических навыков учащихся в творческой работе над художественным образом.

Список литературы:

1. Карпенко Л. Этюды. – Киев, 2004, 36 с.
2. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста. – М.:Кифара, 2002. – 183с.
3. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры . - М. : Музыка, 1982. - 300 с.
4. О реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств : в 2 ч. : монография : сборник материалов для детских школ искусств / Авт.-сост. А. О. Аракелова - Москва : Минкультуры России, 2012.-118 с.
5. <https://subscribe.ru/group/eruditsiya-i-tvorchestvo/write/> Интернет портал «Эрудиция и творчество»// (дата обращения 09.10.19)

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

Значение предмета «Концертмейстерский класс» в профессиональной самореализации ученика – пианиста

Одним из предметов, изучаемых в детских музыкальных школах и школах искусств по специальности «Фортепиано», является «Концертмейстерский класс». На мой взгляд, это очень интересный, увлекательный, но вместе с тем и довольно сложный, требующий внутреннего сосредоточения и особого внимания предмет. Он адресован учащимся старших классов. Являясь частью комплексного обучения и развития в системе музыкального образования, этот предмет обеспечивает индивидуальный подход к каждому ученику. Он способствует приобретению художественно-исполнительских знаний, умений и навыков и формирует художественно-эстетическое развитие личности. Аккомпанемент (фр. accompagnement, accompagner — сопровождать) — сопровождение одним или несколькими инструментами, а также оркестром сольной партии (певца, инструменталиста, хора и других). Сопроводителя называют аккомпаниатором. Аккомпанементом также называют гармоническое и ритмическое сопровождение основной мелодии, голоса.

Издrevле аккомпанементом считались ритмичные удары барабана, кастань-ет или бубна. Они придавали необходимый темп, а также подчеркивали ритм.

Аккомпанементы бывают вокальными и инструментальными. В XVI веке существовал аккомпанемент в виде генерал-баса (цифрованный бас). Со второй половины XVIII века с развитием гомофонно-гармонического склада аккомпанемент полностью выписывался композиторами. Такой аккомпанемент даёт гармоническую опору мелодии. В XIX-XX вв. аккомпанемент выполняет новые выразительные функции: подчёркивает и углубляет психологическое и драматическое содержание музыки, «договаривает» недосказанное солистом, создаёт изобразительный фон.

Из своей практики я могу сказать, что концертмейстер должен обладать целым рядом специфических качеств и не всякий гениальный пианист может

быть хорошим концертмейстером. Ученику – пианисту необходимо прививать целый комплекс знаний и навыков, т.к. концертмейстер – фигура собирательная, он – универсальный музыкант, знающий особенности исполнения на различных музыкальных инструментах, а также возможности человеческого голоса.

Составляющие комплекса:

1. Чувство партнёрства.
2. Подчинение творческой воле солиста.
3. Быстрота реакции на сцене во время исполнения, которая порою «спасает ситуацию».
4. Умение читать с листа и транспонировать.
5. Любовь к концертмейстерству.
6. Артистизм и общая музыкальная эрудиция

От ученика предмет «Концертмейстерский класс» потребует выработки следующих навыков:

1. Умение играть по нотам трёхстрочную партитуру. Безупречное знание партии солиста.
2. Уверенное владение фортепианной партией.
3. Раскрытие содержания и формы произведения.
4. Преодоление «синдрома солиста» - воспитание чуткого слуха, умение находить звуковой баланс солирующего инструмента и фортепиано.
5. Осознание чувства партнёрства, создание единого запоминающегося музыкального образа.

Большинству учащихся занятия аккомпанементом нравятся. Они позволяют многим почувствовать исполнительскую уверенность, т.к. «чувство локтя» с партнёром сводит на нет психологический дискомфорт, «боязнь сцены». Значительно расширяя репертуарные рамки и возможность разнообразно проявить себя в общении с инструментом, занятия в классе аккомпанеента расширяют кругозор учащихся, обогащают концертный репертуар, тем самым создавая условия для саморазвития и самореализации.

Очень важно всячески поддерживать и одобрять все доступные виды активной музыкальной деятельности учащихся.

Концертмейстерский класс - это важное средство приобщения ученика к живому музицированию. Во время работы над аккомпанементом возникают благоприятные условия для развития воображения, художественной фантазии, то есть того, что является определяющим и важным в профессии музыканта.

Звуки скрипки, виолончели или домры, пение – всё это обогатит его сознание. А умело подобранный репертуар рождает у учеников заинтересованность, уверенность в своих возможностях, что активизирует интерес к занятиям музыкой.

Концертная деятельность школ искусств развивается при активном участии номеров, включающих аккомпанемент. Любой концерт украсят выступления певцов, инструменталистов с их богатым в жанровом отношении репертуаром.

Наши учащиеся – это не только будущие профессионалы, но и образованные любители музыки. А потому нельзя забывать и о прикладном

значении предмета, каковым является домашнее музицирование и участие в художественной самодеятельности.

В заключение хочется ещё раз подчеркнуть, что занятия концертмейстерским классом способствуют воспитанию гармонично развитой личности путём приобщения учащихся к сокровищам мировой музыкальной культуры и лучшим образцам современной музыки. Предмет формирует художественный вкус, чувство стиля, даёт возможность развития собственных взглядов и понимания музыки. Овладение навыками аккомпанемента рождает импульс к саморазвитию, творческой самостоятельности, стремление к самосовершенствованию и самореализации.

Список литературы:

1. Достал Я. Обучение аккомпанементу. - М.: Музыка, 1981.
2. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента. - М.: Музыка, 1972.
3. Равчеева Н.А. Искусство аккомпанемента: инновационные методы обучения в современных детских музыкальных учреждениях. - [Электронный ресурс]. URL: <http://nauka-pedagogika.com/pedagogika-13-00-02/dissertaciya-iskusstvo-akkompanementa-innovatsionnye-metody-obucheniya-v-sovremennyh-detskih-muzykalnyh-uchrezhdeniyah>
4. Сборник «О работе концертмейстера». - М.: Музыка, 1974.

С.В. Слюнина
преподаватель по классу фортепиано
МБУ ДО ДОШИ г. Строитель

Обучение в классе фортепиано детей со средними возможностями

Эта тема не яркая, но насущная, с которой сталкиваются в наше время большинство преподавателей детских школ искусств и музыкальных школ. Если ещё несколько десятилетий назад, когда я была сама ученицей музыкальной школы, было нормой, получив задание от педагога его необходимо было выполнить, и желательно на «отлично».

Сейчас в виду загруженности детей и в общеобразовательных школах, и в различных кружках и секциях, которые они умудряются успевать посещать в течение дня, учащиеся, как правило, либо очень мало занимаются дома, либо не занимаются вообще. Те времена, когда был конкурс для поступления в музыкальную школу, к сожалению уже в прошлом, хотя мы все надеемся, что те времена вернуться, и возрастёт интерес и престиж занятий в музыкальной школе. А пока, нам преподавателям надо уметь приспособливаться к сегодняшним детям, искать всё новые и новые подходы, уметь заинтересовать и удержать интерес любого ребёнка.

Недостатки, с которыми приходится сталкиваться при начале обучения в музыкальной школе в классе фортепиано:

1. Плохая память
2. Эмоциональная заторможенность

- 3.Неритмичность
- 4.Гиперактивность
- 5.Плохая концентрация внимания
- 6.Дефекты воспитания (плохой характер)

Где выход? А выход в искусстве маленьких шагов и терпении. Очень хорошо об этом сказал Антуан де Сент-Экзюпери в своей молитве. Её можно найти на просторах интернета. Почему бы не применить её в нашей профессии?

Начать нужно с очень простой, понятной и, вместе с тем, интересной программы. Естественно, совместный тщательный разбор произведения по кусочкам, затем, соединяя. Иногда получается разбор и сразу двумя руками. С этими детьми надо быть достаточно терпеливыми, спокойными. Здесь очень важен психологический аспект. Излишняя строгость и требовательность не помогут, это уже все испробовано. Предыдущие песенки-пьески мы разучиваем по плану, который записан в учебной тетради ученика и дополняется по мере приобретения новых знаний.

Ученик называет:

- 1.композитора, название пьесы,
- 2.ключи,
- 3.ключевые знаки,
- 4.размер,
- 5.называет ноты, их длительности,
- 6.штрихи,
- 7.ритмические особенности: ноты с точками, залигованные, и т.д.
- 8.динамические оттенки,
- 9.другие обозначения.

Подобный способ организует занятия, придаёт им последовательность.

Затем ученик

- а) прохлопывает партию каждой руки со счётом вслух, дирижирует с названием нот, словом, знакомится с метроритмической основой произведения,
- б) сольфеджирует мелодическую линию,
- в) разучивает по фразам каждой рукой отдельно.

Некоторые пьесы мы уже играем сразу двумя руками, но так как экзаменационные пьесы более сложные, а ученик должен их выучить с большим запасом прочности для более уверенного выступления, он разбирает эти произведения каждой рукой отдельно. Хочу напомнить, что описываю работу с учащимся, обладающим пока слабыми игровыми возможностями.

- г) исполняем пьесу по фразам вдвоём, каждый играет поочередно партию левой или правой руки,
- д) соединяем изучаемый фрагмент двумя руками.

Работая над фразой, мы сразу исполняем её «говоряще», выразительно, выслушивая глубину её звуковой окраски на интонационной вершине и постепенное ослабление силы звука к окончанию. Придумываем слова, пропеваем мелодию под аккомпанемент партии левой руки. Безусловно, вся работа происходит вместе с продолжением формирования приспособленности к клавиатуре рук маленького пианиста.

Я думаю о том, что ведь ребенок все же зачем-то приходит? Даже если ему не хочется заниматься. Маленькими шагами разобрали произведение, начали на

уроке, и даже учить наизусть к зачету. И вы знаете, выучиваем, прямо на уроке и даже прилично выступаем. На уроке ребенка надо похвалить за то, что сделали, спросить его мнение, понравился ли ему сыгранный кусочек, что сегодня получилось и над чем еще надо поработать. Бывают случаи, что ребенок выравнивается и начинает трудиться самостоятельно тоже. Потому как похвала и результат его мотивируют к занятиям.

Можно выучить пьесу, состоящую из нескольких строчек, но чтобы он от этой пьесы получил удовольствие, чтобы она ему понравилась.

Преподавателю нужно попытаться развить ребенка, привить ему тягу к искусству. Больше вместе слушать музыки, пользоваться ассоциативным мышлением, учить его выражать словесно эмоции, будить фантазию. Здесь могут помочь и живопись и поэзия. В итоге даже такие занятия принесут несомненную пользу ребенку. И где еще он найдет роскошь индивидуального общения со взрослым человеком? Не могу, в связи с этим не сказать о проблеме педагогического выгорания, о наличии у педагогов такого недуга, как раздражение. Если ученик чаще всего видит раздраженного, сердитого учителя, он уже ничего делать не будет. У нас с вами есть превосходная возможность поработать над собой в выработке доброжелательности и терпеливости. Педагог Петр Чистяков сказал: "Когда 50- летний учитель кричит на семилетнего ребенка, за то, что тот что-то не понимает - это преступление". Ведь какие-то вещи, очевидные для нас, ученику могут казаться непостижимо трудными.

Цитирую философа педагогики Симона Соловейчика: «Раздражение - отрицательная реакция на то, что слабее нас. Раздраженный человек ведет себя ниже собственного стандартного поведения. Раздражение обедняет все элементы человека. Мы позволяем себе брезгливую интонацию или непреклонный тон. Мы чувствуем себя безнаказанными, и напрасно. Как только ребенок вырастет, это раздражение будет перенято им, как норма общения». Отношу не только к моим коллегам, а в первую очередь к самой себе.

Очень трудно бывает сдержать своё негодование, но нужно понимать, что только доброжелательным отношением, терпением, участием к ребёнку мы можем разбудить истинную любовь к музыке, и, двигаясь маленькими шажками медленно, но верно мы добьёмся хороших результатов в обучении детей со средними возможностями.

Список литературы:

1. Юдовина-Гальперина Т. «За роялем без слёз, или я – детский педагог». Санкт- Петербург, 2002 г.
2. <http://www.psychologies.ru/standpoint/o-prirode-razdrajeniya/>

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

Единомышленники педагога-музыканта в деле приобщения ребенка к музыке

Поступление в музыкальную школу большое событие для ребёнка. Он полон надежд на интересные занятия, успех, но при этом возникают определённые сложности, связанные с процессом обучения.

«Хорошие родители важнее хороших педагогов», - говорил знаменитый пианист и педагог Г. Нейгауз, имея ввиду, что самые лучшие педагоги будут бессильны, если родители равнодушны к музыке и музыкальному воспитанию своих детей. Родители могут стать единомышленниками педагога-музыканта в деле приобщения ребенка к музыке.

Музыкальные занятия дома – это не урок и не наказание - это хобби и увлечение. Не нужно играть часами. Пусть ребёнок играет в перерывах между выполнением уроков, но играет сосредоточенно – без работающих телевизоров, компьютеров и прочих отвлекающих факторов. Изменение отношения ребенка к музыке не как к непосильному труду, а как к тому, что он выбрал сам – это самый верный стимул любой домашней работы.

Время, проведённое с ребёнком в совместных домашних музыкальных занятиях, имеет самостоятельную ценность, потому что оно будет счастливым и даст членам семьи ещё одну возможность почувствовать любовь друг к другу.

Хорошо, если в домашней библиотеке появятся книги о музыке и музыкантах, которые можно рассматривать и читать вместе с детьми.

Как стимулировать музыкальные занятия ребёнка?

Многое здесь может сделать учитель, давая играть пьесы, которые ученику нравятся, организуя классные концерты, конкурсы, другие выступления, но немалая роль принадлежит и родителям. Пожалуй, самое сложное при обучении – это организация самоподготовки. Дети учатся в двух школах, да еще, чаще всего, являются активистами прочих общественных мероприятий. Вот поэтому очень важно правильно организовать свободное время, чтобы ребенок мог отдохнуть и найти время для музыкальной подготовки ежедневной и результативной. Родители должны выучить с детьми расписание, вовремя отправить на занятие, проконтролировать, всё ли необходимое к уроку взял ребенок, проверить дневник.

Постоянный и близкий контакт между родителями и преподавателем совершенно необходим, потому что обучение игре на инструменте— дело индивидуальное, исключаящие стандарты, программы, общие правила.

Преподаватель, чтобы выстроить правильную линию поведения, должен знать индивидуальные особенности ученика: характер, темперамент, склонности, обстановку в семье. Особенности, которые никто не знает лучше родителей.

Преподаватель, имеющий не только профессионально-педагогическую подготовку, но и опыт общения со многими детьми, может подсказать родителям, как именно они могут помочь в занятиях музыкой.

Необходимо организовать работу с родителями по обучению в области музыки, привлечь родителей к совместной работе со школой, оказать им помощь, чтобы общие усилия в музыкальном воспитании детей дали положительные результаты, проводить совместные концерты учащихся и родителей, лекции на педагогические темы.

Педагогу нужно не жалеть времени на работу с семьей, на разъяснение той роли, которую оказывает семейная атмосфера на закрепление появившегося интереса к обучению. Он должен хорошо представлять особенности каждой семьи, чтобы тщательно, взвешенно и продуманно выбирать методы и формы работы не только с ребенком, но и добиться взаимопонимания с его родителями. Деятельность педагога и родителей в интересах ребенка может быть успешной только в том случае, если семья будет выступать не только в роли социального заказчика образовательных услуг, но и в роли субъекта педагогического процесса. Только при единстве и согласованности действий взрослых может быть достигнута цель духовного, нравственного, культурного развития ребенка, создано единое воспитательное и образовательное пространство не только для ученика, но и культурного просвещения его родителей.

Список литературы:

1. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика.- Ростов на Дону, 2002.
2. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. - Москва, 1982.

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

Роль репертуара в развитии музыкальных интересов учащихся ДШИ

В воспитании музыканта, в формировании его творческой индивидуальности и в совершенствовании мастерства решающую роль играет репертуар над которым он работает в процессе обучения. Личность музыканта складывается из взаимосвязанных развивающихся компонентов: художественного вкуса, мышления, эмоционального строя, технического мастерства. И естественно, чем шире круг музыкальных образов, чем

разнообразнее стилистические особенности, язык исполненных произведений и, наконец, чем глубже они изучены, тем больше условий для разностороннего развития будущего музыканта.

Репертуар - самый важный, стержневой вопрос творчества исполнителя. Репертуар - это его лицо, его визитная карточка. Еще не слыша музыканта, но, зная его репертуар, можно в определенной мере точно судить о его творческом лице, его эстетических и нравственных позициях, его исполнительских возможностях. Умело подобранный, высокохудожественный репертуар обеспечивает творчески активную жизнь исполнителя, постоянно повышает его исполнительское мастерство.

В учебном процессе репертуар приобретает особое значение, он является основой обучения и воспитания. Недостаточное внимание педагога к воспитывающей роли репертуара ведет к стихийному, нецеленаправленному развитию художественных вкусов и интересов. Поэтому одной из основных задач педагога (с самого начала обучения музыканта) является тщательно продуманное, целенаправленное составление репертуара для каждого учащегося.

При подборе учебного материала педагог, прежде всего, должен решить два вопроса:

1. Какие новые знания и навыки приобретет учащийся, работая над данным произведением?

2. Развитию каких сторон личности будет способствовать художественное содержание произведения?

Нередко педагог, увлеченный хорошими способностями начинающего учащегося и его стремлением к скорейшему овладению инструментом, старается форсировать этап первоначального обучения — этап выработки технических навыков игры на баяне. В классе задается чрезмерно большое количество упражнений, этюдов, гамм; очень редко на уроках звучит народная песня, популярные пьесы... У ребенка же, видевшего до этого в музыкальных занятиях только приятную сторону, не приученного к упорному, порой однообразному труду музыканта, возникает и постепенно развивается неприязнь к музыке.

Одной из важнейших задач начального периода обучения является приобщение ребенка к музыке. Необходимо вызвать интерес ученика к обучению, его любознательность и желание играть на выбранном музыкальном инструменте. Для этого, прежде всего, надо подобрать соответствующий музыкальный материал, который может найти эмоциональный отклик в душе ребенка и будет доступен его пониманию. Начальное обучение должно быть основано на развитии музыкального мышления ученика, его музыкально-слуховых представлений, на накоплении им определенного музыкального опыта и изучения на этой основе начал нотной грамоты.

Как сделать интересными и любимыми занятия музыкой? Этому могут способствовать то, что будит воображение – музыкальный материал, рисунок, текст песенок, сказка-рассказ. Большую роль могут сыграть и родители, помогающие ребенку дома.

При выборе репертуара необходимо учитывать не только исполнительские и музыкальные задачи, но и черты характера ребенка: его интеллект, артистизм,

темперамент, душевные качества, наклонности. Если вялому и медлительному ребенку предложить эмоциональную и подвижную пьесу, вряд ли можно ожидать успеха. Но проигрывать с ним такие вещи в классе стоит, на концерт же лучше выносить более спокойные. И наоборот: подвижному и возбудимому надо рекомендовать более сдержанные, философские произведения.

Составляя репертуарный план ученика любого возраста, необходимо постоянно поддерживать его заинтересованность в обучении. Стремление детей разучить то или иное понравившееся произведение, даже не соответствующее уровню их музыкального развития и техническим возможностям понятно в силу их неопытности. Если это созвучно душевному состоянию ребенка, пусть играет! Выразив себя и выплеснув эмоции, он поостынет, не потеряв интереса к занятиям.

Выбирая концертную или экзаменационную программу, каждый педагог следит за тем, чтобы в ней использовался только «высокий» репертуарный уровень, побуждающий к творческим поискам «высоких» художественных образов. Ведь именно работа над такими пьесами занимает большую часть рабочего времени в классе, формируя музыкальный вкус и профессионализм юного баяниста.

В настоящее время, когда в музыкальную школу приходят обучаться дети различной степени одаренности, педагогам приходится включать в работу пьесы для домашнего музицирования. Без доступных и доставляющих удовольствие родителям произведений, невозможно представить себе современные детские сборники, где пусть в облегченном изложении продолжается знакомство с лучшими образцами классической, популярной музыки. Эти сборники могут быть использованы для домашних вечеров и праздников, тем самым создавая положительную мотивацию к занятиям у менее способных детей. Такой репертуар можно использовать, например, на выступлениях перед родителями, либо на концертах в детском саду.

Количество пьес находящихся у ребенка в работе — разное. Все пьесы должны быть интересны, понятны по содержанию. Дети нуждаются в свежести репертуара, их утомляет однообразие. Грамотно подобранный репертуар поможет педагогу осуществить дифференцированный подход к обучению учащихся, отличающихся по музыкальным способностям и другим индивидуальным данным.

«От любого произведения искусства, будь это картина художника, создание резца скульптора или вдохновенное исполнение музыканта, мы получаем впечатление праздничности человеческих действий. Прочтенный в тексте, каждый нотный знак должен быть услышан в воображении, а затем уже выполнен. Тогда игра музыканта, становится творческим актом, который превращает мир звуковых представлений в реальное звучание».

Таким образом, умело подобранный, высокохудожественный репертуар обеспечивает творчески активную жизнь исполнителя, постоянно повышает его исполнительское мастерство. В учебном процессе репертуар приобретает особое значение, он является основой обучения и воспитания. Недостаточное внимание педагога к воспитывающей роли репертуара ведет к стихийному, нецеленаправленному развитию художественных вкусов и интересов. Поэтому

одной из основных задач педагога (с самого начала обучения музыканта) является тщательно продуманное, целенаправленное составление репертуара для каждого учащегося.

Список литературы:

- 1.Алексеев, И. Методика преподавания игры на баяне. – М., 1985.
- 2.Баренбойм, Л. Музыкальная педагогика и исполнительство.- Спб.:2000.
- 3.Баян и баянисты: Сборник методических материалов, под ред. Ю.Акимова. – М., 1990.
- 4.Говорушко, П. Основы игры на баяне. – М., 1995.

*Е.В. Акиншина
концертмейстер
МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

Роль концертмейстера на отделении раннего эстетического развития

Работа концертмейстера на отделении раннего эстетического развития специфична. Аккомпанемент - это часть музыкального произведения и является сложным комплексом выразительных средств. В нем содержится выразительность гармонической опоры, её ритмической пульсации, мелодических образований, регистра, тембра и т. д. Поэтому работа концертмейстера-баяниста требует артистизма, разносторонних музыкальных и исполнительских умений, владения ансамблевой техникой исполнения, знания основ вокального искусства и, конечно же, отличного музыкального слуха, специальных навыков по импровизации и аранжировке на баяне.

Концертмейстер должен уметь создавать народную обработку, импровизировать, быть всегда мобилизованным и быстрее всех реагировать на всевозможные «внезапные ситуации», под которыми подразумеваются: умение своевременно сменить тональность, напомнить детям слова на сцене, если они их забыли. Следует заметить, что и большая часть ответственности за качество концертного исполнения того или иного музыкального произведения ложится на концертмейстера, т. к. детские коллективы всегда «идут» за концертмейстером, «слушаются» концертмейстера.

Аккомпанемент на баяне отличается от аккомпанемента на других музыкальных инструментах. По природе звукоизвлечения баян имеет свои особенности. Нужно добавлять больше звуков, вариаций, создавать иллюзию других музыкальных инструментов посредством различных приёмов игры, нужно обязательно досочинить некоторые партии, придумать подголоски. На баяне приходится применять больше приёмов игры и импровизации.

Современный концертмейстер-баянист должен заниматься постоянным самообразованием, читать ноты с листа, делать переложения, знать характерные черты исполнения и аккомпанемента народной музыки.

В работе концертмейстера часто встречаются такие задачи, как импровизация вступления, отыгрышей, заключения, варьирование фактуры

аккомпанемента при повторении куплетов. Бывает, что при разучивании популярных детских или народных песен не имеется нот с полной фактурой аккомпанемента. Это может быть просто мелодия с аккордовой цифровкой или просто одноголосная мелодия. В этом случае необходимо подобрать сопровождение по слуху. Желательно, чтобы в одной песне было использовано не более двух видов фактур: одна – для запева, другая – для припева. Гибкое отношение к фактуре, умение ее аранжировать – одна из задач концертмейстера. Учащиеся младшего школьного возраста еще не могут самостоятельно чисто петь свою партию без поддержки аккомпанемента. Поэтому, очень часто приходится буквально «вкрапывать» мелодию и второй голос, если он есть, в партию аккомпанемента.

Таким образом, подбор аккомпанемента по слуху, аранжировка фактуры сопровождения являются творческим процессом, требующим от концертмейстера самостоятельных музыкально-творческих действий. Умение транспонировать произведения в любую тональность – важный аспект деятельности концертмейстера. Такая необходимость вызвана спецификой детского голоса, его ограниченного диапазона. Задача концертмейстера при распевании – транспонировать во всех тональностях любые попевки, упражнения, скороговорки, предложенные руководителем. Самым маленьким участникам ансамбля для аккомпанемента подойдёт одноголосное или двухголосное (в терцию) воспроизведение мелодии на баяне в унисон с исполнителем с относительно простой гармонизацией. Аккомпанемент нельзя чрезмерно насыщать пассажами, различными созвучиями. Такая фактура аккомпанемента будет отвлекать и исполнителей, и слушателей от самой мелодии песни. Проявить свой профессионализм и мастерство как исполнитель концертмейстер может в инструментальном вступлении к песне.

Концертмейстер должен не только свободно владеть всеми исполнительскими средствами, но также умело сочетать индивидуальные приёмы игры с манерой исполнения песни. Лишь в этом случае возникает синхронность ансамблевого звучания, которая обеспечивает единое согласованное исполнение партий. В процессе работы над песней баянист должен найти тот темп, который наиболее точно выражает характер образа песни. Также достижению ансамблевого единства способствует визуальный контакт между баянистом и ансамблем. Здесь концертмейстер может воздействовать на ансамбль взглядом, мимикой, движением головы и корпуса. Визуальный контакт между баянистом и ансамблем должен быть налажен на протяжении всего исполнения песни и выступления на сцене.

Концертмейстер должен владеть целым комплексом средств выражения: свободное владение инструментом, координация темпа, метроритма, динамики, артикуляции, тембров. Говоря о роли концертмейстера, нельзя не сказать и о таком важном аспекте, как взаимодействие концертмейстера-баяниста с детьми. Концертмейстеру необходимо:

- быть в постоянном контакте с детьми;
- знать психологию ребёнка;
- уметь предотвращать и исправлять ошибки детей;
- важна и готовность оказать помощь на сцене.

Концертмейстер должен обладать выдержкой и интуицией, предвидеть ситуацию, должен всегда быть готовым к какому-либо внезапному повороту событий.

Концертмейстер-баянист должен умело владеть сменой направления меха. Необходимо помнить, что музыкальная мысль во время смены меха не должна прерываться. Лучше всего произвести смену меха в момент синтаксической цезуры.

Концертмейстер является главным помощником руководителя ансамбля. Владея в полной мере большинством технических аспектов аккомпанемента народной песни, используя средства музыкальной выразительности, проникаясь творческими и художественными замыслами руководителя ансамбля, концертмейстер помогает ему добиваться решения той или иной поставленной творческой задачи. Важно, чтобы каждый концертмейстер анализировал свою деятельность и деятельность других концертмейстеров, не боялся брать что-либо новое из опыта работы своих коллег, занимался научно-методической и исследовательской работой в области народно-инструментальной культуры и народно-песенного творчества.

Список литературы:

- 1.Имханицкий М. Вопросы теории и практики. Москва, «Знание».
- 2.Музыкальный энциклопедический словарь. Москва, «Знание», 1984 г.
- 3.Искусство игры на баяне. Москва, «Музыка» 1985 г.
- 3.Новожилов В., Информационный бюллетень «Народник». Москва,

Е.В. Акиньшина
концертмейстер
МБУ ДО ДШИ г. Строитель

Профессия - концертмейстер

Музыкальный мир предлагает множество различных профессий, одна из них – концертмейстер. Это, по сути, аккомпаниатор, но круг его обязанностей велик, так же как и спектр умений и способностей. Велика роль концертмейстера в педагогической деятельности, в работе ансамблей, особые обязанности ложатся на его плечи в оперном искусстве. Расскажем о том, из чего состоит работа концертмейстера, и о том, какими качествами он должен обладать.

Есть мнение, что концертмейстер – это простая профессия, в которую идут люди, не способные стать солистами. Но на самом деле эти музыканты должны обладать гораздо большим арсеналом способностей и умений, так как им недостаточно просто быть хорошими исполнителями, но и нужно иметь чувство ансамбля, уметь эффектно подать солиста и т. д. Концертмейстер сопровождает других музыкантов, учеников, музыкальные представления. Уже само название профессии говорит о том, что этот человек – мастер ведения концертов, он является объединяющим началом концертного действия.

Становление профессии концертмейстера происходит в 17-м веке, когда появляются специальные музыканты, которые сопровождают выступления певцов. Эта специализация вырастает из практики домашних концертов, когда в гостиных проводились камерные концерты музыкантов и их сопровождали специально подготовленные для этого пианисты. Постепенно профессия кристаллизуется и обрывает новыми нюансами и обязанностями. Аккомпаниаторы становятся востребованными в музыкальной педагогике, в оперном искусстве, в симфонических оркестрах. Сегодня концертмейстер – это помощник дирижера и распорядитель концерта. Постепенно формируются несколько разновидностей этой профессии: собственно аккомпаниатор, пианист-концертмейстер, педагог и оперный концертмейстер. Рассмотрим специфику каждого вида.

Аккомпаниатор

Концертмейстер, сопровождающий вокалиста, предоставляет ему музыкальный фон. Однако это простая профессия только на первый взгляд. На плечи аккомпаниатора ложится задача поиска гармоничного сосуществования партии клавирного сопровождения и солирующего голоса или инструмента. Концертмейстер этой разновидности решает задачу создания акустического ансамбля, для этого ему необходимо быть единомышленником солиста, его партнером. Но при необходимости аккомпаниатор должен становиться лидером, руководителем концерта, он направляет вокалиста, ведет его и одновременно подчеркивает красоту звучания солиста. Концертмейстер должен быть по уровню таланта и мастерства не ниже солиста, у них должно быть единое дыхание. Нередко аккомпаниатор выручает вокалиста, помогает ему в непредвиденных и трудных ситуациях. Не напрасно многие вокалисты ищут «своего» концертмейстера и годами работают с одними и теми же партнерами.

Концертмейстер-баянист

Концертмейстер – это всегда виртуозный музыкант, ведь ему приходится решать несколько творческих задач одновременно. Нередко аккомпаниаторы работают и как баянисты, а вот далеко не каждый, даже очень талантливый, исполнитель может стать концертмейстером. Со второй половины 19-го века, когда начинает формироваться профессиональное исполнительское искусство, выделяется отдельная специальность – пианист, тогда же начинают формироваться специфические критерии оценки мастерства аккомпаниатора. И совмещать эти две профессии удавалось не всем. Существуют бытовые представления, что каждый, кто владеет пианистической техникой, с легкостью может стать аккомпаниатором. Они, естественно, не соответствуют действительности. Концертмейстер-баянист, нередко работающий в оркестре или ансамбле, должен тонко чувствовать групповое творчество, уметь направлять партии других музыкантов, управлять течением мелодии. Становлению русской школы аккомпаниаторов немало способствовали выдающиеся композиторы: М. Глинка, С. Рахманинов, М. Мусоргский, А. Рубинштейн. Они внесли в культуру концертмейстерства такие черты, как плавное звукоизвлечение, образность, идеальная техника. Благодаря их деятельности происходит переоценка значимости фигуры аккомпаниатора и его мастерства. Из второстепенного действующего лица он превращается в полноценного партнера ансамбля. Концертмейстер-педагог

Исторически деятельность концертмейстера была связана также с педагогикой. Аккомпанирование на уроках вокала и хореографии – это особое мастерство и искусство. Концертмейстер – важная фигура в педагогическом процессе. Тонкий слух аккомпаниатора позволяет уловить ошибки ученика. Концертмейстер помогает студенту лучше показать возможности своего голоса, раскрыть глубину произведения, найти верную интерпретацию. Аккомпаниатор-педагог должен не только обладать техникой и музыкальным чутьем, но и педагогическими способностями, он должен уметь проникнуть в психологию ученика, найти с ним контакт.

Концертмейстер оперы

Еще одно важное амплуа концертмейстера – это работа в опере. В этом статусе сливаются сразу несколько ролей. Во-первых, концертмейстер является репетитором для певца, помогает ему найти верное звучание, контролирует точность исполнения. Поэтому у него должен быть тонкий слух и большая музыкальная эрудиция. Во-вторых, он является руководителем струнной группы в оркестре, помощником и опорой дирижера. Проводником творческого замысла постановщика к оркестру также является концертмейстер. Ноты – это лишь фактура, которую еще нужно сыграть с определенным темпом, настроением, душой. Вот это глубокое содержание и передает концертмейстер и четко контролирует его поддержание во время спектакля.

Качества концертмейстера

Столь разнообразные обязанности концертмейстера требуют от него особых качеств. Кроме того, что он должен виртуозно владеть инструментом, у него должен быть хороший слух, он должен владеть ансамблевой техникой, иметь представления о певческом искусстве. Хороший аккомпаниатор должен не только легко играть ноты с листа, но и следить за мелодией, уметь направить солиста по правильному пути. Также концертмейстеру необходимо терпение, умение не ставить свои амбиции выше общего интереса. Хороший аккомпаниатор обязательно обладает интуицией, имеет быструю реакцию и умение мгновенно перестраиваться. Ведь в случае ошибки солиста во время концерта он должен быстро подстроиться под артиста, не сбив ритма выступления. Концертмейстер должен быть контактным человеком. При работе с ансамблем или солистом чрезвычайно важно взаимодействие между участниками. Во время концерта музыканты ориентируются не только на движения дирижера, но и на взгляды и мимику концертмейстера. Востребованность концертмейстеров. Профессия аккомпаниаторов остается престижной и востребованной на рынке. Это связано с тем, что хороший концертмейстер – это штучный товар, уникальное сочетание таланта и школы. Сегодня ставка концертмейстера есть в каждом учебном музыкальном заведении, в театрах, оркестрах, концертных организациях. Многочисленные исполнители хотят работать с личными аккомпаниаторами, которые хорошо знают их манеру и возможности. Поэтому за хороших специалистов часто идет охота и борьба.

Должностная инструкция концертмейстера

В разных организациях на аккомпаниатора возлагаются разные обязанности. Однако в целом должностная инструкция концертмейстера включает такие требования, как умение читать с листа, транспонировать

музыкальные произведения, педагогические навыки. Аккомпаниатор должен знать партии, в которых он участвует, соблюдать дисциплину и нести ответственность за исполнение своих обязанностей. На концертмейстера возлагаются организационные, педагогические и психологические обязанности. Известные аккомпаниаторы

Как мы выяснили, работа концертмейстера творческая, сложная, многозадачная. Далеко не каждый исполнитель может стать хорошим аккомпаниатором, поэтому специалисты ценятся на вес золота. Многие вокалисты годами работают с одними концертмейстерами, между ними складываются дружеские, почти родственные отношения. Самыми известными представителями этой профессии являются М. Бихтер, Д. Мур, Б. Мандрус, Д. Ашкенази, М. Неменова-Лунц.

Концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Право на такую роль достигается багажом солидных знаний и технических навыков в достижении творческих результатов при совместной работе, в совместном музыкальном совершенствовании.

Список литературы:

1. Азаров Ю.П. Радость учить и учиться. – М.: Политиздат, 1989.
2. Акофф. Р. Планирование будущего корпорации. – М.: Прогресс, 1985. –
3. Бакланова Т.И. Педагогика художественной самодеятельности: Учеб. пособ. – М.: МГИК, 1992.
4. Барсов Ю. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки / Ю. Барсов. – Л: Музыка, 1968.

А.И. Кириловский
преподаватель по классу баяна, аккордеона
МБУ ДО ДШИ г. Строитель

Подбор по слуху в классе баяна и аккордеона

Обучение детей в области музыкального искусства ставит перед педагогом ряд задач как учебных, так и воспитательных. Решения основных вопросов в этой сфере образования направлены на раскрытие и развитие индивидуальных способностей учащихся, а для наиболее одаренных из них - на их дальнейшую профессиональную деятельность.

Умение самостоятельно подбирать по слуху широко используется в домашнем музицировании и необходимо всем учащимся, в том числе, выбравшим занятия музыкой своей профессией.

Подбор по слуху осуществляется с целью развития музыкально-творческих способностей обучающегося на основе приобретенных им знаний, умений и навыков.

Главной задачей является приближение обучения игре на музыкальном инструменте к практическому музицированию, что способствует формированию устойчивого интереса к занятиям музыкой.

Посредством подбора по слуху определяются наиболее одаренные дети.

В работе с учащимся преподаватель должен следовать основным принципам дидактики: последовательность, систематичность, доступность, наглядность в освоении материала.

Процесс обучения должен протекать с учетом индивидуальных психических особенностей ученика, его физических данных. Педагог должен неустанно контролировать уровень развития музыкальных способностей своих учеников.

Работа педагога по подбору по слуху будет более продуктивной в тесной связи с педагогами по другим предметам: музыкальная литература, слушание музыки, сольфеджио. Итогом такого сотрудничества могут быть: открытые уроки, концерты классов для родителей, участие в концертах отделов, школы.

Необходимым условием для успешного обучения на баяне или аккордеоне является формирование у ученика уже на начальном этапе правильной посадки, постановки рук, целостного исполнительского аппарата.

Под игрой по слуху мы понимаем исполнение на инструменте музыкального материала, усвоенного и непосредственно воспроизводимого на основе музыкально слуховых представлений без помощи нот. Выявить у учащегося наличие слуховых представлений, систематизировать их, всячески способствовать их дальнейшему формированию, постоянно проводить работу по развитию и укреплению слухо-двигательной взаимосвязи – таковы задачи педагога класса баяна (аккордеона).

Воспитываются навыки игры по слуху в процессе подбора музыкального материала по слуху. Подбор имеет две формы: усвоение музыки в первоначальной тональности, усвоение музыки в новой тональности, т.е. в виде транспонирования.

В процессе подбора и транспонирования развивается музыкальная память, воспитывается музыкальный вкус, вырабатывается слуходвигательная взаимосвязь; учащийся постигает слухом ритм, элементы лада, тональности, гармонические средства (интервалы, аккорды), закономерности развития мелодии и гармонии обособленно и в комплексе, приобщается к ощущению музыкальной формы.

Самая доступная форма проявления музыкально – слуховых представлений - пение. Поэтому первые шаги в развитии внутреннего слуха учащегося следует начинать именно с него. Следующий этап - подбор мелодий на инструменте. Поскольку в начале обучения уч-ся ещё не владеют навыками игры на баяне (аккордеоне), педагог может предложить подобрать мелодии на фортепиано, можно одним пальцем, так как основная цель упражнения - правильное нахождение заданных звуковых и ритмических сочетаний.

Одновременно с пением и транспонированием на фортепиано следует приступать к овладению первоначальными навыками игры на баяне (аккордеоне). Осуществляется оно на основе игры с показа.

Полезно в допотный период использовать мелодии, строящиеся по ступеням гамм и звукам трезвучий. Подобного рода мелодии позволяют осуществлять обучение на основе так называемой позиционной игры, при которой сохраняется положение кисти руки, исключаются подкладывание и

перекладывание пальцев. Это воспитывает у начинающих исполнителей аппликатурную организованность.

С началом игры по нотам, материал для игры по слуху должен быть более лёгким в техническом отношении и не превышать слухового опыта учащегося, сочетать в себе элемент нового с хорошо знакомым, иметь свою, более чёткую последовательность усложнения трудностей - ладовых, мелодических, ритмических, гармонических, фактурных и тональных.

Учащийся - баянист (аккордеонист) должен глубоко понимать, что игра по слуху необходима ему для совершенствования профессионального мастерства. Педагогу нужно стремиться к тому, чтобы ученик ощущал практическое значение получаемых результатов. Педагогу следует живо интересоваться тем, как часто и где учащийся претворяет получаемые в классе навыки. Преподаватель должен идти навстречу пожеланиям ученика при выборе для игры по слуху музыкального репертуара, который можно успешно использовать в практической деятельности. При этом, однако, педагог должен быть абсолютно уверен, что ученик справится с подбором самостоятельно. Если же такой уверенности нет, рекомендуется провести определённую подготовительную работу, которая заключается в выявлении ясности и прочности музыкально-слухового представления задаваемого материала.

Важной задачей при подборе по слуху является развитие навыков самостоятельной работы над домашним заданием.

Методические рекомендации по организации самостоятельной работы:

– самостоятельные занятия должны быть регулярными и систематическими;

– периодичность занятий - каждый день;

– объем самостоятельных занятий в неделю – 0,5 часа.

Объем самостоятельной работы определяется с учётом минимальных затрат на подготовку домашнего задания, параллельного освоения детьми программы начального и основного общего образования, с опорой на сложившиеся в учебном заведении педагогические традиции и методическую целесообразность, а также индивидуальные способности ученика.

Ученик должен быть физически здоров. Занятия при повышенной температуре опасны для здоровья и нецелесообразны, так как результат занятий всегда будет отрицательным.

Индивидуальная домашняя работа может проходить в несколько приемов и должна строиться в соответствии с рекомендациями преподавателя.

Необходимо помочь ученику организовать домашнюю работу, исходя из количества времени, отведенного на занятие. В самостоятельной работе должны присутствовать разные виды заданий: подбор по слуху мелодии, аккомпанемента к ней, транспонирование её в знакомые тональности и т.д.; выучивание наизусть нотного текста, необходимого на данном этапе работы; работа над звуком и конкретными деталями (следуя рекомендациям, данным преподавателем на уроке), доведение произведения до концертного вида; проигрывание программы целиком перед зачетом или концертом; повторение ранее пройденных произведений. Все рекомендации по домашней работе в

индивидуальном порядке дает преподаватель и фиксирует их, в случае необходимости, в дневнике.

Вся творческая деятельность педагога-музыканта должна иметь научно обоснованный характер и строиться на базе имеющейся методической литературы.

Список литературы:

1. Зимина А.Н. Основы музыкального воспитания и развития детей младшего возраста. Учеб. для студ. высш. учеб. заведений.- М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС,2000.
2. Методические указания по организации учебно-воспитательной работы в инструментальных классах ДМШ. Москва 1988
3. Методика обучения игре на народных инструментах Издательство «Музыка», 1975г.
4. Судариков А. Исполнительская техника баяниста Москва Издательство «Советский композитор», 1986г.
5. Шахов Г.И. Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование (баян, аккордеон) Учеб. для студ. высш.учеб. заведений.- М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС,2004.
- 6.Образовательный ресурс сети Интернет

*Н.Л. Кротов,
преподаватель по классу
народных инструментов
МБУ ДО ДШИ п. Ивня*

Здоровьесберегающие технологии на уроках специальности (баян, аккордеон) в ДШИ

Известно, что здоровье – один из важнейших компонентов человеческого благополучия и счастья, один из неотъемлемых прав человека, одно из условий успешного социального и экономического развития любой страны.

В конвенции по правам ребёнка прописаны его законные права – право на здоровый рост и развитие.

Проблема воспитания культуры здоровья у всех участников образовательного процесса является особенно актуальной на современном этапе развития общества. Современные условия жизни предъявляют повышенные требования к состоянию здоровья человека, особенно детей школьного возраста. Однако данные физического состояния детей свидетельствуют, что здоровье нашего подрастающего поколения далеко не соответствует ни потребностям, ни потенциальным возможностям современного общества. Поэтому именно на этапе школьного возраста приоритетными являются задачи воспитания у детей мотивации на здоровье, организации их интересов на здоровый образ жизни. Необходима технология формирования культуры двигательной деятельности личности соответственно возрастным особенностям школьников, которая была бы ориентирована на их

самосохранение и саморазвитие. Здоровьесберегающие технологии – это совокупность приёмов, методов, методик, средств обучения и подходов к образовательному процессу.

2. Организация учебного процесса в условиях комфортности.

Одним из главных направлений здоровьесбережения является создание здорового психологического климата на уроках.

Учёба – тяжёлый, универсальный труд, который должен быть организован в оптимальном режиме сочетания умственной активности и разрядки, смены видов деятельности, учёта индивидуальных особенностей учащихся. Понятие технологии здоровьесбережения слишком широко, поэтому нужно стараться на уроке по максимуму использовать способы и приемы преподавания, выполняя которые можно создать условия для максимального сбережения здоровья ребёнка.

В первую очередь это условия работы. Очень важно, чтобы в классе соблюдался температурный режим, так как свежий воздух является той средой, в которой хорошо работает мозг, легкие. Достаточное освещение – комфортная работа для глаз без усилий и напряжения. Подобрана удобная мебель - стулья для учащихся различного роста, подставки для ног, пульта для ног, для преподавателя – стол и удобный стул или специальное кресло. Аккуратный инструмент – это установка на деятельность.

Порядок в классе дисциплинирует учащегося и создаёт рабочую атмосферу. Учащийся, заходя в такой класс, вне всяких сомнений, настраивается на творческую и плодотворную работу. Основной задачей становится развивать этот настрой, не давая ему угаснуть в течение урока.

В начале урока, при создании рабочей обстановки в классе, старайтесь уловить психологическое состояние учащегося: ведь не известно с какими проблемами он пришёл из дома или ушёл с предыдущего урока, с кем успел поспорить, на кого обиделся. Для каждого ребёнка нужно найти доброе слово и полезный совет. Минутное общение с учащимся, не касающееся музыки, в начале урока поможет ему приступить к занятию с хорошим настроением.

Немаловажную роль играют для здоровьесбережения и положительные эмоции, которые получает учащийся на уроке.

Один из приёмов создания положительных эмоций на уроке – юмор, хорошее настроение, обращение к ученику по имени, строки из стихотворения, песни. Второй приём – для того чтобы научить детей заботиться о своём здоровье, нужно на уроках рассматривать задачи, которые непосредственно связаны с понятиями «правильное питание», «здоровый образ жизни».

3. О педагоге, его здоровье и условиях работы.

Педагог и его здоровье, его комфортное рабочее место – всё скажется на ребёнке, его ученике. Своим позитивным настроем, доброжелательным и здоровым видом педагог привлекает ученика. Улыбка, доброе слово и совет, остроумная шутка или афоризм, всё это делает педагога Педагогом с большой буквы, поразительным и запоминающимся. Любовь к своему делу, целеустремленность и интеллектуальная энергия делает его авторитетом для ученика и примером для подражания. Его разнообразные технологии преподавания всегда интересны и плодотворны. Ученики у таких педагогов вырастают настоящими людьми, добивающиеся своих целей, могущие заряжать

своей особенностью и талантом уже своих учеников, даря радость и свою заботу им. Несомненно, ученики у таких преподавателей будут всегда в хорошем расположении духа и замечательными, крепкими физически. Успех в делах – заряжает, ободряет, наполняет новыми силами для новых побед.

4. Учёт физиологических особенностей учащихся с целью сохранения здоровья.

Важное условие для сохранения здоровья ученика – его посадка за инструментом.

Ребенок приходит на занятие после того, как провел полдня в школе, отсидев за партой, а здесь опять приходится долго сидеть, или стоять, держать руки, ставить пальцы, внимательно смотреть в ноты. Надо помнить, что у 6-7-летнего ребенка продолжается формирование опорно-двигательного аппарата, поэтому больше 25 минут ребенок не может сидеть в одном положении, тем более стоять. У малышей мышцы спины еще слабо развиты, поэтому от неправильной посадки за инструментом возможно развитие искривления позвоночника. Ребенку следует давать возможность подвигаться, размяться, отдохнуть, переменить позу. Преподаватель специальности по классу баяна и аккордеона должен контролировать, чтобы у ребенка всегда была правильная постановка корпуса (прямая спина, правильная осанка).

Естественность позы ребенка на уроке специальности может служить и индикатором психологического воздействия на него учителя. Разрушающее воздействие на здоровье ребенка авторитарного стиля обучения состоит в том, что ребенок находится в состоянии напряжения в ожидании окрика или приказа. Следует давать ученику возможность расслабиться, когда вы просто беседуете с ним, и настраиваться на исполнение, когда начинается работа над произведением. Поэтому следует обратить внимание именно на эту сторону и включать в уроки моменты физической активности, двигательные упражнения, игровые элементы.

Физкультминутки и паузы являются обязательной составной частью урока. Очень полезно бывает «полетать»: нужно слегка согнуть руки в локтях, отвести их за спину и свести лопатки. Все это делается в положении сидя или стоя.

Игра на баяне и аккордеоне развивает мелкие мышцы кистей рук учащихся (мелкую моторику) и даже почерк у них становится лучше. Для отдыха можно использовать похлопывание ритмических рисунков. С удовольствием выполняют дети различные пальчиковые упражнения.

Упражнения, которые можно использовать для двигательных оздоровительных разминок, необходимо делать сюжетными, давать им названия. Это способствует интересу учащихся к их выполнению, формирует наблюдательность учащихся и интерес к окружающей жизни, развивает память, внимание, мышление. Оздоровительные минутки будут способствовать не только сохранению физического здоровья учащихся, но и сохранению их психологического здоровья.

5. Рациональная организация занятий по специальности.

Важным фактором в сохранении здоровья учащегося является рациональная организация занятий, использование активных форм и методов обучения. Как правило, урок строится с учетом работоспособности ученика, его индивидуальных особенностей.

Число видов учебной деятельности, используемых преподавателем, является важной составной частью урока. К ним относятся следующие виды учебной работы: словесный, наглядный, аудиовизуальный, самостоятельная работа. Нормой считается использование 4–7 видов работы за занятие, но не менее трех. Однообразие занятия способствует утомлению школьников. Вместе с тем необходимо помнить, что частые смены одного вида деятельности на другой требуют от учащихся дополнительных усилий, что также приводит к быстрой утомляемости.

Следует учитывать продолжительность и чередование различных видов учебной деятельности. Нормой продолжительности одного вида работы считается 7-10 минут. Необходимо чередовать различные виды слуховой, двигательной и творческой деятельности, где игра гамм и арпеджио сменяется разбором нового нотного материала, повторением уже выученных пьес, которые ученик знает наизусть, сочинением и подбором знакомых

Преподавателю нужно всегда корректировать интенсивность работы и величину нагрузки, не допуская переутомления ученика и снижения его работоспособности. Однако, нужно отметить, что утомление обладает двойным биологическим действием: с одной стороны, оно является защитной охранительной реакцией от чрезмерного истощения организма; с другой – утомление стимулирует восстановительные процессы, раздвигает границы функциональных возможностей, и при тренировке та же самая нагрузка будет постепенно все менее утомительной.

6. Вопросы мотивации обучения.

Принуждение к занятиям на инструменте, окрики и понукания со стороны родителей и педагогов не приведут ни к чему хорошему, а только будут медленно разрушать здоровье ребенка! Заставлять ребенка не следует: лучше спокойно и доброжелательно поговорить, привести примеры различных музыкантов – исполнителей, послушать красивую музыку, поиграть на инструменте, пригласить на концерты в ДШИ, просто побеседовать. Очень печально, когда ребенок уже учиться в школе и вдруг у него пропадает интерес: избегает контактов с преподавателем, пропускает уроки без причин и т.д. Здесь играют многие факторы: влияние друзей, новые информационные технологии, не внимание родителей, авторитарные методы педагога, подавляющие инициативу ребенка или чрезвычайно большие нагрузки двух школ, а порой и трех – всё это сказывается на ребенке. Здесь, педагогу, необходимо свести к минимуму отрицательные моменты, индивидуально подойти к сложившейся ситуации, изменить репертуарный план. Всё использовать для того, чтобы сохранить добрый, благоприятный климат в классе при общении с учеником, удалить напряжение, сомнения и создать атмосферу творчества и взаимопонимания. Стрессы и натянутые отношения губительно сказываются на здоровье не только ученика, но и преподавателя.

7. Оценка труда на занятиях по специальности.

21 век вносит свои коррективы даже в такое малое дело, как оценка за работу ученика. За многие года работы, педагоги отмечают, контингент обучающихся детей изменился: дети перегружены и не только школой образовательной. Но также дети и их родители, которые поощряют, желают быть загруженными (параллельно с посещением ДШИ или ДМШ, они

занимаются спортом, изобразительным искусством и другими интересами), что сказывается на всё более редких и не систематических занятиях за инструментом. И вот, исходя из этого, мы педагоги должны объективно и справедливо оценивать работы наших учеников уже на уроках.

Да, оценки очень важны и выставляются они, исходя из индивидуальных способностей ученика, его физических данных, учитывать нужно и его здоровье.

Очень хорошим, сохраняющим здоровье, методом оценивания является:

– метод самооценки, когда ребенок пытается оценить свою работу на уроке или домашнюю;

– метод совместной оценки, задать наводящие вопросы, напомнить о неточностях или очень удачных моментах и т.д.;

– окончательная оценка, где по общему согласию, обсудив все «за» и «против» ребенок и учитель приходят к совместному выводу.

Пожелать ученику успехов по другим предметам, проявить интерес, узнать о возможных проблемах или предложить помощь – так же является здоровьесберегающим подходом. Это поможет ему более раскрыться, почувствовать заинтересованность учителя и придаст уверенность.

8. Здоровьесбережение – в каждую семью.

Главную роль, в сохранении здоровья своих детей, играют родители. Мы, педагоги, только своевременно корректируем и помогаем им в этом. Работа с родителями в музыкальной школе включает в себя: беседы, лекции, концерты, различные внеклассные мероприятия или классные часы, проведенные совместно с родителями или для них. Такое взаимодействие окажет неоценимую пользу для детей в отношении их здоровья, ведь участвуя в концертах, видя глаза родителей и чувствуя их поддержку, ребенок ещё больше стремится к хорошим результатам, аплодисменты окрыляют и подталкивают к новым творческим достижениям. Хороший эмоциональный настрой приносит только удовлетворение и спокойную, уравновешенную психику. Много творчества, терпения и сил нужно приложить педагогу школы искусств, чтобы в его классе каждому было комфортно, чтобы дети с радостью бежали на урок, чтобы эти уроки для ученика были не забываемыми и полезными.

Заключение.

Здоровьесберегающие технологии являются составной частью и отличительной особенностью всей образовательной системы, поэтому все, что относится к образовательному учреждению - характер обучения и воспитания, уровень педагогической культуры педагогов, содержание образовательных программ, условия проведения учебного процесса и т.д. – имеет непосредственное отношение к проблеме здоровья. Необходимо лишь увидеть эту связь.

Список литературы:

1. Возвышаева И.В. Охрана здоровья детей и подростков в Российской Федерации: Законодательные и нормативные аспекты. И.В.Возвышаева //Школа здоровья. – 2001, №1.

2. Горяев В. Здоровье детей – категория педагогическая. /Статья/ Воспитание школьников. – 1999, №1.
3. Дополнительное образование как система технологий сохранения и укрепления здоровья детей: Учебное пособие. – /Н.В.Сократов и другие. – Оренбург: 2001.
4. Колеченко А. Энциклопедия педагогических технологий. – С-Пб: «Каро», 2005.
5. Дополнительное образование как система технологий сохранения и укрепления здоровья детей: Учебное пособие. – /Н.В.Сократов и другие. – Оренбург: 2001.
6. Смирнов Н.К. Здоровьесберегающие технологии. – М.: АРКТИ, 2003.
7. Ступницкая М.А., Белов А.В., Родионов В.А. Критериальное оценивание как здоровьесберегающий фактор школьной среды. //Школа здоровья. – 2003, №3, 37-40 с.

Н.С. Кочина
преподаватель по классу балалайки
МБУ ДО ДШИ г. Строитель

Особенности работы с начинающими в классе балалайки

Обращаясь к содержанию первых уроков с начинающими, следует подчеркнуть, что в силу особой специфики приспособления к игре на струнных инструментах на первых занятиях не следует сразу приступать к постановке рук. Сначала надо ввести ученика в мир музыки, приобщить его к работе класса заинтересовать инструментом. Можно предложить некоторые формы подготовительных занятий: гимнастика под музыку, пение песенок, показ игры на инструменте.

Начинать, конечно, надо с музыки. Музыка должна «звучать» в ученике до его собственно исполнительской деятельности. Занимаясь с учеником, преподаватель старается глубже узнать ребенка, раскрыть положительные качества его дарования, выявить отрицательные моменты, с которыми придется вести борьбу. Тогда трудный и малоинтересный для ребенка период времени, пока он начнет играть, проходит с большой пользой для воспитания слуха, для умения петь выразительно, для способности сосредоточить внимание, для развития многих других ценных качеств.

Важна первая встреча с преподавателем, так как надолго оставляет след в сознании ученика. Поэтому многое зависит от «психологического климата первых уроков». Здесь нет мелочей – и тон, и манера поведения, даже одежда преподавателя играют значительную роль. Следует помнить, что ребенок привык к игре, а не к серьезным занятиям – именно через игру он активно отражает окружающий его мир. Поэтому мудро поступают преподаватели, которые вводят в первые уроки игровые элементы с опорой на понятия и образы, знакомые и близкие ребенку. Ребенок ожидает от музыкальной школы чего-то нового, интересного, он хочет сразу играть на инструменте. Очень

важно не погасить этот интерес, использовать, развитие его: следует приглашать на уроки учащихся младших классов, которые уже играют маленькие пьески. Полезно, если начинающий услышит не только игру сверстников, но и их «профессиональные» рассказы.

Сохранение интереса к занятиям – важнейшая задача преподавателя. Уроки с малышами не только надо проводить занимательно, используя игровые моменты, но можно и должно строить их, как бы делая «открытия» или, еще лучше, подводя к ним самого ребенка. «Не передавайте знания, но старайтесь, чтобы он получил способность сам доходить до них.., а тем более на ступени элементарной», - говорил выдающийся русский музыкант-просветитель и педагог середины XIX века В.Ф. Одоевский.

Начинающих необходимо воспитывать перспективно как в музыкально-художественном, так и в технологическом плане, уделяя большое внимание формированию на начальном этапе приспособления к инструменту и изучения нотной грамоты, правильного, профессионального взаимодействия двух сфер – слуховой и двигательной.

Теоретически это положение широко известно и, видимо, не нуждается в разъяснениях. Однако в практике, далеко не всегда ему уделяется достаточное внимание.

Понимая сложность, «ювелирность» этого процесса, необходимо вкладывать в работу много выдумки, изобретательности, неизменно апеллируя к образным представлениям ученика, тем самым помогая ему собрать внимание на игровой задаче.

На начальном этапе обучения важен вопрос о критериях оценки. Критерий оценки должен быть чрезвычайно гибким, отражающим состояние музыкальных способностей и весь процесс развития именно данного ученика, а не исходить из раз и навсегда принятых нормативов исполнения какой-либо пьесы, этюда, упражнения. Оценка вместе с тем должна объективно отражать результат работы ребенка, направляя его последующий труд в сторону улучшения самоконтроля, повышения качества игры. Сложность проблемы оценки вынуждает каждого преподавателя уделять этому большое внимание, тщательно взвешивая результаты своей линии поведения в каждом отдельном случае.

Работая с начинающими, необходимо уделять внимание различным аспектам воспитательной работы. Помимо того, что воспитательная «сверхзадача» должна проходить красной нитью через весь процесс работы собственно над музыкой, исполнением произведения, освоением их художественных образов, надо уделять ей и специальное внимание: знать, чем увлечен ученик, что читает, быть в курсе его общественных дел, успеваемости, спортивных занятий и т.д. Преподавателю необходимо иметь постоянный тесный контакт с родителями ребенка, всегда быть осведомленным о домашней обстановке, обо всех подробностях жизни и учебы своего воспитанника.

Контакт с родителями важен и в профессиональном плане. Их контроль за самостоятельной работой сына или дочери нужен не только сам по себе. Наблюдение за домашней игрой ребенка нередко раскрывает такие его качества, которые неизвестны преподавателю, потому что дети дома подчас играют совсем не так как в классе – свободнее, ярче, музыкальнее.

Большое воспитательное значение, в особенности для развития заинтересованности и творческого отношения к занятиям, имеют различные внеклассные мероприятия: «Музыкальный клуб», «Музыкальные меридианы», классные вечера, экскурсии, коллективные посещения концертов, театров, выставок и проч. Дети, активно участвующие в этих мероприятиях, как показывает опыт многих преподавателей, совершенно по-другому смотрят на свои повседневные обязанности.

Обращаясь к вопросам музыкально – художественного воспитания, необходимо подчеркнуть первостепенное значение продуманного репертуара, который должен заинтересовывать ученика – мелодически яркого, запоминающегося, увлекательного.

Выбирать надо, прежде всего, пьесы содержательные, отвечающие учебно – воспитательным задачам, стоящим перед учеником и преподавателем на данном этапе занятий. Это пьесы позволяющие сосредоточить внимание учащегося на образно – эмоциональной стороне исполнения, добиться более полной реализации художественных задач.

Проблема рационального двигательного приспособления к инструменту должна быть правильно разрешена, прежде всего, на начальном этапе обучения струнника. Работа над игровым аппаратом – это процесс постепенного и последовательного, иногда длительного, приспособления к условиям игры и решению музыкально – художественных задач, органически связанный со всем ходом обучения и воспитания.

Список литературы:

1. Баренбойм Л. Путь к музицированию. Л., 1980.
2. Оконь В. Основы проблемного обучения. М., 1982.
3. Ямпольский А. О методе работы с учениками. – В сб.: Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. Сост. С. Сапожников. М., 1979.
4. Одоевский В. Опыт в педагогических способах при первоначальном образовании детей. – В кн.: Избр. Педагогические сочинения. М., 1970.

*А.М. Луценко
преподаватель по классу гитары
МБУ ДО ДМШ п. Яковлево*

Звучать или шептать? О различных подходах в решении исполнительских задач в системе обучения игре на гитаре

Проблема звука на гитаре из-за её ограниченных динамических возможностей актуальна и в наше время, наиболее остро проявляясь в дилемме при решении исполнительских задач.

При современной все возрастающей интеллектуализации исполнительства у многих есть на этот счет свои критерии, и это, в принципе, правильно. Но при этом необходимо обратить внимание на нездоровые тенденции в исполнительской практике. Это крен в мнимую «культуру звука», то есть звука

только для себя, когда технические и сонорные возможности инструмента расширяются, а динамические – сознательно сужаются. При этом активное звукоизвлечение подвергается критике «шептунов», хотя критерий должен быть один – «звук есть или его нет».

Подобный печальный опыт есть и в других инструментальных школах, в частности фортепианной. «Красота звука, к которой мы стремимся, это и есть понятие чувственно-статическое, то есть наилучший звук будет тот, который наилучшим образом выражает данное содержание, и тут может быть даже тот противоречивый случай, когда этот звук сам по себе, извлеченный из контекста, вовсе не будет особенно красивым, иногда даже резким, злым» – так понимал роль динамики и тембра выдающийся пианист и педагог Г.Нейгауз. [2,стр.156]. Здесь нельзя не вспомнить, к примеру, начало фортепианного концерта Э.Грига, когда пианист буквально «наваливается» на клавиатуру рояля, «выжимая» из него весь звуковой потенциал в ля-минорном октавном арпеджио, подчеркивая тем самым (даже визуально) всю значимость момента и предвосхищая масштаб будущего музыкального «действия».

Так же невозможно представить, как можно «сладенько», красивым полужвуком сыграть финальный «Slayb» (срывы по шестой струне) в «Фуокко» Р.Диенса или аналогичный финальный эпизод в «Ашер-Вальсе» Н. Кошкина. Вряд ли можно добиться этого эффекта на небольшом звуке, так как это звучание будет неестественным и смешным. Другими словами, автор, обозначив этот прием в нотах, рассчитывал на резкий, очень громкий и далеко не благозвучный эффект. И с другой стороны, у того же Диенса, Кленьянса и других современных композиторов встречаются такие «гармонические находки», фактурные и мелодические фрагменты, которые исполняются только на минимальном звуке и производят настоящий эффект только в идеальной тишине, требуя при этом тончайшего и мастерского звукоизвлечения. Нужно отметить, что композитор заранее «запрограммировал» нужный ему звуковой результат. Перефразировав восточную поговорку «на одних сладостях и конфетах ни один человек здоровым не вырастет», можно смело заявить, что незачем бояться и избегать яркого, может, не всегда приятного звучания. Иногда приходится наблюдать солиста с мощными пьесами (М. Джулиани «Героическая соната», Х. Родриго «Заклинание и танец»), который играет в зале с прекрасной акустикой, но играет настолько тихо, что только в самых ярких кульминациях можно расслышать аккорды. Можно послушать и достойно оценить две-три миниатюры в таком исполнении. Но ведь слух, само человеческое ухо не может долго находиться в напряженном «вслушивании» в звуковой материал, быстро устаёт и не воспринимает «эти сигналы». Человек пришел на концерт послушать хорошую музыку, получить эмоциональный заряд, а ему с «благими намерениями» устраивают слуховые «тесты».

Здесь следует вспомнить настоящий артистический подвиг корифея гитары Андреса Сеговии, воплотившего мечту многих поколений гитаристов и выведшего гитару на большую концертную эстраду, где она заняла достойное место в инструментальной семье. Оказалось, что гитара в руках мастера – инструмент, способный наполнить своим звучанием большие и престижные залы без микрофона. Сразу же появился интерес профессиональных композиторов к инструменту, новый репертуар и такие крупные формы, как

концерты в сопровождении симфонического оркестра. Всем известно, что Сеговия, а также его ученики и последователи, при исполнении этих концертов старались обходиться без помощи электротехники, достойно «соревновались» с оркестром и вызывали неизменный восторг публики. Исключением из правил явился концерт для гитары с оркестром Эйтора Вила –Лобоса, где автор рассчитывал на микрофон, введя в состав оркестра полную медную духовую группу. [1,стр.78]

Сеговия, а до него ещё и Таррега, настойчиво повторяли, что возможности гитары, в том числе и динамические, далеко не исчерпаны. Поиски новых возможностей в звучании должны вестись как исполнителями и композиторами, так и мастерами-изготовителями гитар. Можно смело сказать, что работа в этом направлении в последней трети XX века увенчалась настоящим триумфом гитарного искусства. На этом и закончим пока дифирамбы, так как любая теза порождает свою антитезу.

В последнее время гитарное искусство претерпевает некоторые перемены. Появляются совершенно новые направления в исполнительстве, новые стили. И вот на волне этой модернизации иногда происходит откровенная подмена истинного мастерства разной эффектацией, даже театрализацией самого «действия». Приходится иногда наблюдать «утонченное» исполнение, когда происходит какое-то движение в правой руке, «пальцеблудие» по грифу в левой, но нам приходится лишь догадываться – а что же там звучит? «Музыки» больше на «одухотворенном», артистическом «фейсе» исполнителя, но не в реальном звучании. И всё это сопровождается таким флёром таинственности, непредсказуемости и «элитного» модерна. Поневоле вспоминается гротесковая сцена из «Необыкновенного концерта» Театра кукол С.Образцова с её новыми нюансами – «сюсюрандо», «сурляндю» и др. [3,стр.2]

Если исполнитель озабочен только качественной «красивостью» музыки, боязнь нагрубить, тем более форсировать звук, то у него работает только рациональная сфера мышления и совсем не остаётся места для эмоциональной. И темпы, агогика, и динамика вроде бы на месте, а исполнение сухое, не убедительное, не увлекает, и в первую очередь, самого гитариста.

Очень удачно, на наш взгляд, подметил эти проблемы американский гитарист Ли Роян. В своей книге «Десять принципов свободной игры на гитаре» пишет: «Помни, ты играешь, учишься играть, – но для кого? Только ли для себе? В принципе это хорошо, что ты получаешь эстетическое удовольствие от достигнутого, от своего качества звучания. Но это только верхушка айсберга. Тебя должны оценить и твои слушатели, а для этого им необходимо элементарно услышать тебя, твои мысли и побуждения в реальном, а не в аморфном звучании».

Как противоположный пример – исполнительский стиль двух ярких гитарных лидеров А.Дервоеда и Р.Мамедкулиева. Оба они в разные годы стали победителями престижных конкурсов, имеют большую, настоящую концертную практику. Что их «роднит» помимо безукоризненной техники и интеллектуального наполнения исполняемого, так это – яркое, насыщенное звучание, широкая динамическая и тембровая палитра, увлекающая как самого исполнителя так и способствующая длительному и «благодарному» вниманию слушателя. Не случайно огромное количество отзывов в зарубежной и

отечественной прессе отмечают в первую очередь их звуковые качества в их техническом оформлении, а потом уж сложность, новизну и насыщенность репертуара. Именно они воспринимаются достойными продолжателями классических традиций Тарреги-Сеговии.

Поэтому ничуть не принижая прогрессивных тенденций в современной музыке и гитарном исполнительстве, следует почаще «оглядываться» назад, возвращаться к классическим истокам. Но оглядываться назад не только в плане художественно-эстетических установок, но и в плане технических средств воплощения, т.е. звукоизвлечения и звуковедения.

Педагогам следует прислушаться к совету и вместе со своими учениками вести на своём инструменте смелый поиск «максимума». Он далеко не исчерпан, при желании его можно найти, и он так же будет благозвучным и «красивым». Не секрет, что и публика всегда отдаёт предпочтение именно «звучащему» гитаристу.

Список литературы:

5. Вестбрук Д. Век, создавший гитару. – М., Классика-XXI, 1914. -248 с.
6. Пианисты рассказывают //Сборник // Сост. М. Соколова. Вып. 2. - М., 1984. - 238 с.
7. Михайленко Н. Дилемма звука на гитаре// Интернет-портал «Мир знаний» URL <http://mir-znaniy.com/> (дата обращения 09.10.19)
8. Сеговия А. Письмо моему биографу. М.: Сов. музыка, 1960.

Е.А. Пермякова
преподаватель по классу баяна
МБУ ДО ДМШ п. Яковлево

Важность развития полифонического мышления в классе баяна

Работа над полифоническими произведениями является важной областью исполнительского искусства на баяне. Это объясняется тем громадным значением, которое имеет для каждого играющего развитое полифоническое мышление и владение полифонической фактурой. Поэтому умение слышать полифоническую ткань, исполнять полифоническую музыку учащийся развивает и углубляет на всем протяжении обучения в ДМШ.

Основные принципы работы над произведением сохраняются и при изучении музыки полифонического склада, но при этом многие требования к учащемуся приобретают несколько иной оттенок. Важнейшая характерная черта полифонии – наличие нескольких одновременно звучащих и развивающихся мелодических линий – определяет и главную задачу учащегося: необходимость слышать и вести каждый голос полифонического произведения в отдельности и всю совокупность голосов в их взаимосвязи. Вследствие этого все, что связано с ведением мелодической линии, приобретает еще большее значение и требует особого внимания педагога и учащегося.

Ученик должен начинать знакомство с полифонией с первых лет занятий, благодаря чему к старшим классам школы обычно приобретает определенные навыки работы. Если отнестись к работе над полифонией несерьезно, тогда у учащихся отсутствует осмысленность исполнения. Полифоническое произведение оказывается лишь только заученным. Педагог должен объяснить учащемуся принцип полифонического изложения, познакомить его с характерными приемами, научить слышать линии отдельных голосов, учить вести голос, воспринимая и передавая в игре его выразительность.

Я попыталась осветить основные вопросы работы над полифонией, рассмотреть принципы на начальном этапе, а также принципы занятий с учениками, играющими более сложные произведения. [1]

Репертуар баянистов за последнее время обогатился новыми оригинальными сочинениями, в которых сложный композиторский язык служит средством выражения глубокого содержания. Это потребовало и от баянистов поиска исполнительских средств, так как готово-выборный баян располагает богатыми художественными и техническими возможностями и позволяет исполнить такой музыкальный жанр, как полифония.

Начальное обучение является самым главным, самым основным в музыкальном развитии ребенка. С младших классов я рассматриваю первое знакомство с полифонией, начальные шаги ее изучения, а также как правильно преподнести новый и довольно сложный материал ученику, увлечь его и не допустить ошибок в исполнении полифонии.

Преподаватель должен научить ученика слушать и слышать, прививать общую культуру, открыть ему эстетическую и познавательную ценность музыки, воспитать слух, руководить воспитанием исполнительского мастерства. Слушание и самостоятельное исполнение полифонии поможет правильно осознать красоту и богатство музыкальной культуры.

В процессе работы над полифонией нужно обращать внимание своего воспитанника на содержательность и выразительность полифонических пьес, учить вникать в авторский замысел, понимать значение каждой мелодической линии, а не заниматься с учеником в основном вопросами технологии их исполнения.

В двухголосном сочинении надо серьезно работать над каждым голосом, уметь вести его, ощущая направленность развития, хорошо интонировать и разумеется, применять нужные штрихи. Необходимо чувствовать и понимать выразительность каждого голоса и при их совместном звучании. Ученику должно быть известно, что в разных голосах, в соответствии с их выразительным смыслом и мелодическим рисунком, фразировка, характер звучания, штрихи часто бывают совсем различными. Это требует не только внимательного вслушивания, но и специальной работы. Надо уметь играть на память каждый голос, что поможет его правильному слуховому восприятию и исполнению. Общее звучание поставит перед учеником задачу и тембрового выявления звуковой линии.

При исполнении многоголосого произведения трудность слышания всей ткани (по сравнению с двухголосной) возрастает. Грамотный разбор текста связан с заботой о звучании всех голосов, их прослушивания и ведения.

Необходимо слышать и понимать, в какой звук идет в любой момент игры каждый голос, и уметь себя проверить, достаточно ли ясно это при исполнении.

В изучении многоголосных полифонических произведений вполне приемлем следующий путь работы: учащийся, ознакомившись с сочинением, разбирает каждую его часть, отмечая сложные построения, анализируя их структуру. Каждое такое построение следует обязательно разобрать по голосам, поиграть их отдельно правильной аппликатурой, с соблюдением всех указаний, касающихся фразировки, штрихов. Далее можно перейти к сочетаниям разных голосов и затем уже к полному многоголосию. Постепенно в работу включаются все новые музыкальные задачи. [3]

Для понимания полифонического произведения и осмысленности работы учащемуся необходимо с самого начала представлять себе его форму, тему и ее характер, слышать все ее проведения. Ученик должен понимать, на использовании какого мелодического материала они основаны, какова их функция.

Существенную сторону работы составляет совмещение горизонтального, линейного слышания с одновременным слышанием голосов по вертикали. Ученику должно быть понятно, что гармоническая основа создается благодаря сочетанию мелодических голосов, но от этого имеет не меньшее выразительное значение, чем в гомофонии.

В гомофонии ученик обычно легче ощущает особенности формы произведения. Учащийся должен почувствовать музыкально-конструктивное начало и в полифонических произведениях.

Нередко значительную трудность представляет заучивание полифонического произведения на память. Здесь на помощь должны прийти ясность структуры сочинения как в целом, так и в любых разделах, вычленение трудных для ученика построений. Необходимо разобрать каждый такой эпизод по голосам, выучить их по отдельности на память, играть различное сочетание голосов, постараться их запомнить и потом включить данное построение в целое. Следует иметь в виду, что приступать к выучиванию на память нужно только тогда, когда весь текст не только разобран, но и тщательно выучен. На уроках всегда надо так планировать ход занятий, чтобы учащийся любой степени подготовки мог выучить полифоническое произведение на память задолго до публичного выступления. При работе над полифонией это особенно важно.

В своей статье я хотела бы обратить внимание на особую важность включения полифонии в баянный репертуар. Перед педагогом, занимающимся с учащимися любой степени подготовленности, всегда стоит серьезная задача: научить любить полифоническую музыку, понимать ее, с удовольствием работать над полифоническим произведением. Полифонический способ изложения, художественные образы полифонических произведений, их музыкальный язык должны стать для учащегося привычными и понятными. [2]

Овладение полифонией много дает учащимся не только для приобретения навыков исполнения полифонической музыки, но и для музыкально-исполнительской подготовки в целом. Особенно значительна роль работы над полифонией в слуховом воспитании, в достижении тембрового разнообразия звучания, в умении вести мелодическую линию. Бесспорную пользу приносит работа над полифоническими произведениями в области технического

мастерства. Они вырабатывают точность, чеканность звучания, воспитывают внимание к ведению меха.

Я считаю, что полифоническая музыка является доступной и интересной для юных музыкантов, и осваивать ее следует с начального этапа обучения игры на инструменте, причем современные тембровые выборные баяны имеют все необходимые качества для полноценного исполнения полифонии. [1]

Список литературы:

1. А.Д. Алексеев. «Работа над музыкальным произведением с учениками школ и училищ». МУЗГИЗ. 1957.
2. Ю.Акимов. «Баян и баянисты».
3. В.А.Натонсон. «Вопросы музыкальной педагогики».

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

Путь разучивания музыкального произведения наизусть

Некоторые зарубежные специалисты, а также советские педагоги-методисты высказывали разные мнения по поводу игры наизусть. Большинство из них утверждали, что концертирующие музыканты должны играть без нот, настаивая на том, что только игра наизусть позволяет исполнителю более глубоко раскрыть содержание художественного произведения.

Является ли обязательным и всеобщим требование игры наизусть на экзаменах, в концертах и других публичных выступлениях? Казалось бы, этот вопрос тщательно изучен со всех сторон. Действительно, интерес к музыкальной памяти был велик еще в XIX веке. Среди специалистов того времени велись различного рода дискуссии о развитии и роли музыкальной памяти.

В 1938 году появляется книга Л. Маккиннона «Игра наизусть» — работа, которая, несомненно, оказала неоценимую помощь каждому музыканту, желающему разрешить проблему осмысленного запоминания.

Педагоги-методисты высказывали разные мнения по поводу игры наизусть. Большинство из них утверждали, что концертирующие музыканты должны играть без нот, настаивая на том, что только игра наизусть позволяет исполнителю более глубоко раскрыть содержание художественного произведения. Обсуждение данной проблемы, поиски путей по совершенствованию музыкальной памяти продолжаются до сего времени.

Продолжается осмысление действий, связанных с развитием музыкальной памяти, основу которой определяют две в высшей степени сложные проблемы. Первая - кропотливая осознанная работа по запоминанию художественного произведения в классе и во время самостоятельных домашних занятий; другая — исполнение произведения на публике, где обучающийся в большей степени выполняет свою работу на подсознательном уровне.

Довольно часто можно слышать афоризм, что повторение — мать учения. Однако давно известно, что повторение без мысли — ничто. Только осознанный подход позволяет успешно решить проблему музыкальной памяти. Механическое многократное повторение притупляет человека. Расчет на многократное проигрывание малопродуктивен.

Путь выучивания наизусть музыкального произведения, скорее всего, может быть таким:

1. Вначале проиграйте несколько раз все произведение в спокойном темпе, замедляя его в особенно трудных местах. Это необходимо для того, чтобы уяснить общий характер музыки и наметить отдельные места для первоначальной работы.

2. Переходите от одного трудного места к другому, этим вы постепенно создадите мозаику известного и неизвестного материала наизусть. Заполняйте эту мозаику вначале там, где незнакомые места наиболее короткие.

3. Когда весь отрезок произведения выучен наизусть, сыграйте его целиком 2-3 раза снова по нотам, а затем наизусть. То же сделайте в следующей отрезке и т.д. Таким образом, учить наизусть музыкальное произведение надо не целиком сразу, а только небольшими отрезками или частями. Так быстрее запоминается в памяти изучаемый материал. Заучивание музыкального текста наизусть оказывается малоэффективным только потому, что обучающийся боится оторваться от нот и даже отведя взгляд от них, в следующее мгновение снова возвращается к ним. В таком случае сделайте следующее. Снимите ноты с пульта, закройте их, при частом замешательстве пришлось прерывать игру, делать паузу, снова разворачивать ноты. Возникающее при этом чувство досады, как нельзя лучше подхлестывает активные поиски правильного продолжения игры. Заметили ли вы, что страдающие близорукостью, но не носящие очков обычно обладают более цепкой памятью? Это свидетельствует не столько о прямой связи зрения и памяти, сколько о менее благоприятных условиях рассматривания нот. Хорошо запоминается то, что понятно. Непонятный текст запоминается механически и с трудом. Чтобы легче и прочнее запомнить, старайтесь понять музыкальную ткань, понять, что и почему написано в нотах.

Это большая и сложная задача. Потребуется много лет, чтобы этому научиться, но все же не откладывайте начало такого самовоспитания. Учитесь осознавать и реализовывать свои ощущения и мысли, соизмеряя их с текстом композитора.

Ученики, которые готовятся к участию в конкурсах, конечно же, должны серьезно работать над развитием своей музыкальной памяти и как можно больше произведений играть наизусть. Есть обучающиеся, которым игра наизусть дается очень легко, и они, как правило, не работают тщательно над развитием своей памяти. Многим же не просто выучить то или иное музыкальное произведение наизусть, таким обучающимся мы разрешаем исполнять программу, выносимую на экзамен или академический концерт, частично по нотам. Они полностью оправдали себя. Обучающиеся, имеющие возможность играть произведения по нотам, значительно лучше осваивают разнообразный музыкальный репертуар и, что немаловажно, более уверенно чувствуют себя на сцене.

Существует и еще одна сложная проблема — удержание в памяти уже выученного материала. Ученикам это приходится делать постоянно: в ожидании дня выступления, а также в том случае, когда отдельные эпизоды уже выучены, а произведение в целом еще не готово и т.п. Неумелое обращение с приобретенными навыками чаще всего приводит к тому, что трудные места «забалтываются», а это, в свою очередь, «загрязняет» технику. Чтобы избежать этого, рекомендуется проигрывать в замедленном темпе произведение или его часть. Одновременно выверяйте интонацию, артикуляцию, динамику, при обнаружении ошибок то или иное место доучивайте. Такое схематическое повторение восстанавливает техническую основу исполнения и помогает долго поддерживать выученное произведение в нужном состоянии.

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.-240 с.
2. Скороходов В.П. Мастерство кларнетиста. Советы учителя.- Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2012г.-248с.
3. Скороходов В.П. Советы моим ученикам. - Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2009г. - 119 с.

специализации хорового пения и вокала

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

Особенности инструментального фольклора Белгородско-Курского региона

Важнейшая составная часть музыкального фольклора Белгородчины – народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Будучи специфической формой отражения быта, истории, мировоззрения, художественных импульсов народа, инструментальная музыка фольклорной традиции усилиями многих поколений на протяжении веков, сформировалось в самобытное эстетическое явление, представляющее значительный интерес, как для науки, так и для современного музыкального творчества.

Судя по тому, как часто народные инструменты упоминаются в песенном фольклоре края, можно говорить, насколько они были распространены и любимы в народе. Достаточно вспомнить многообразие вариантов, бытующих во всех регионах области, свадебных «Трубушек», в которых запечатлен старый национальный обычай трубить на свадьбе в трубы. Вспоминая о местных музыкальных инструментах остались в частушках и песнях: «Ах, дудашник, да балалаешник». А в шуточной песне «Как у нашего соседа», записанной в Прохоровском районе, описывается целый оркестр домашних

животных, играющих на народных инструментах (гудочки, ревы, треною, скрипицы, гусли, коклюшки, дудки).

Приведенные примеры – убедительное свидетельство того, что в недавнем прошлом во многих районах Белгородчины бытовали народные инструменты трех основных видов: духовые, струнные (щипковые и смычковые) и ударные. В их числе различные дудки, жалейки, трубы, рожки, балалайка, скрипка.

Наиболее разнообразны духовые инструменты, изготовленные из дерева, тростника, камыша, стеблей зонтичных и сложноцветных растений, глины, рогов животных. Многие из них имеют очень древнее происхождение и различное практическое назначение: от бытовых, для создания соответствующего настроения, а также как аккомпанирующая группа в плясках, частушках и сольная – в инструментальных и плясовых наигрышах.

Духовые инструменты в свою очередь делятся на три группы:

1. свистящие (обертоновая флейта – «калюка», многоствольная флейта – «кугиклы», одноствольная и двуствольная дудки) (4;106).

Калюки – род натуральной продольной обертоновой флейты, свистящий инструмент. Для изготовления инструмента брали пустотелый стебель зонтичного растения или колючего татарника. Его прочищали тонкой хворостиной от перепонки, если они были в стволе. Длина инструмента составляет длину вытянутой руки музыканта 70-80 см. Одну сторону будущего инструмента срезают наискось под углом 45 градусов. На корпусе травяной дудки нет игровых отверстий. В качестве игрового используется отверстие, как у свистка, расположенное с торца инструмента. В процессе игры на калюке выдувают натуральные обертоны. Играют мужчины. В живой традиции этот инструмент не сохранился. Используют творческие коллективы, инструмент делают из современных материалов. (6; экспедиция БГЦНТ 2000 г.)

Также в Ивнянском, Ракитянском, Краснояружском районах бытовал духовой инструмент, на котором играли только женщины. По описанию и технологии изготовления инструмента похож на «кугиклы», инструмент, получивший широкое распространение в соседней Курской области. Это разновидность многоствольной флейты, известной в фольклористике под названием «флейта Пана».

Изготавливаются трубки из камыша, зрелого тростника, бузины, середина которых легко удаляется. Набор одной пары кугикл включает не более пяти дудочек. Однако чаще всего играют на двух-трех. Каждая издает только один звук. Дудочки между собой не скрепляются, играющие располагают их по высоте звуков. Во время игры дудочки держат у рта, одной рукой за верхнюю часть, быстро передвигая от одного угла рта к другому в зависимости от необходимости извлечь звук той или иной высоты (1;20)

2. язычковые (одинарная и двойная жалейка – «пищики»;

3. амбушюрные (пастуший рог – применялся для подачи сигналов пастухами).

В селах Ракитянского, Ивнянского, Краснояружского районов бытовал рожок. Рожок состоял из трех разных частей: коровий рог, дудка, пищик. Коровий рог для инструмента брался крупного размера. Предварительно его распаривали, варили в кипятке. Внутреннюю часть рога выскребали до тех пор,

пока его стенки не становились тонкими. Острый конец рога опиливали и в этом месте делали отверстие для дудки. Широкий край рога украшали, раскаленной проволокой выжигали узорную кайму.

Дудку для рожка вырезали из калины. Заготовку для дудки с внутренней стороны прокачивали горячим железным прутом, освобождая от сердцевины. На дудке вырезали пять игровых отверстий. В дудку вставлялся пищик, вырезанный либо из камыша, либо из гусиного пера. На пищике вырезался язычок. Затем дудку плотно вставляли в рог. У А.Т. Карякина жителя с.Меловое Ракитянского района сохранился старый, сломанный инструмент. В нем отсутствует половина дудки, и пищик. Это все, что осталось в селе в память об инструменте. (6; экспедиция БГЦНТ 2000 г).

К числу струнных инструментов, бытующих в крае повсеместно, относится балалайка, в ряде мест-скрипка и мандалина, в районах южной части области – мандалина и бандура.

Отличительной чертой сельских балалаечников являлось то, что они не имели профессионального музыкального образования, играли исключительно по слуху. Популярным строем народной балалайки стал гитарный строй (мажорное трезвучие). Реже встречался «минорный» и «балалаечный». Использовались как трехструнные, так и шестиструнные балалайки, они могли быть промышленного или кустарного производства. Основной репертуар балалаечников это частушечные, плясовые наигрыши – «Страдания», «Семеновна», «Матаня», «Тимоня», «Цыганочка», «Барыня», «Гопачок», «Краковяк» и другие.

В Ивнянском районе от Розенькова Никиты Ильича 1931 г.р. уроженца Курской области с.Бабино, и с 1981 г. проживающего в с.Верхопенье Ивнянского района, записаны балалаечные наигрыши. Один из них – «Тимоня» (2; запись №2).

Ударным инструментом было лезвие косы. В Ивнянском, Ракитянском, Краснояружском районах играли на косе. Коса входила в состав инструментального ансамбля вместе с рожками, дудками, балалайкой, скрипкой. В косу били мужчины.

В ряде районов, граничащих с Курской областью – трещотки. В быту в качестве музыкальных инструментов использовались гребни, ложки, глиняные свистульки. В наши дни довольно широкое распространение получили гитара и хроматическая гармоника.

Русская инструментальная музыка Белгородчины – одна из наиболее ярких колоритных объектов исследования. В фундаментальных трудах, монографиях, учебных и методических изданиях В.М. Щурова, А.Н. Иванова, В.К. Галахова, А.С. Кошелева описывается многообразный мир народной музыки в её историческом и социально-культурном развитии ряда районов области (4;107).

Музыкально-этнографическая работа фольклористов в Белгородско-Курском регионе в течение последнего десятилетия дана возможность получить дополнительные сведения о народных инструментах, бытовавших в селах Ракитянского, Ивнянского и Прохоровского районов, что полностью согласуется с многолетними исследованиями В.М.Щурова. «В былые времена по праздникам толпы одетых в национальные костюмы крестьян собирались у реки на лугу. Зимой плясали под игру дударей, весной и летом водили «танки»

и «карагоды»... Во время рождественских святок на льду реки располагался народный инструментальный ансамбль. Его состав:

1. три-четыре дудки;
2. «двухголоски» – большие по размерам и более низкие по звучанию продольные флейты;
3. рожок – тростниковая дудочка типа кларнета с пищиком на месте мундштука и коровьим рогом на конце. У рожка в с.Богатое было пять или шесть отверстий для пальцев. Играть на инструменте с шестью отверстиями считалось признаком большого мастерства. На таких рожках играли исполнители – виртуозы;
4. кугиклы (флейты Пано), здесь называемые «свирелями»;
5. ударным инструментом было лезвие косы. Исполнитель в такт наигрышу слегка подбрасывал его, ударяя деревянной палкой, зажатой в правой руке. Пальцами левой руки, подбрасывавшей и ловившей лезвие, регулировались тембровые оттенки.

Широкое распространение в Белгородско-Курском регионе имели также мандалины, скрипки, гармонь. Нами установлено, что в быту в качестве музыкальных инструментов использовались гребни, трещотки, ложки.

Иногда голосом вторят звуком инструменты. Этот прием называют «фифкать», так как выкрик соответствует слогам «фиф – каф».

На кугиклах играют только женщины, чаще всего ансамблем три-четыре человека. Игра на этом инструменте сложна и предполагает особую выучку, так как на пятиствольных кугиклах обычно играет главная партия, расцвеченная «фифканьем», а двух и трехствольные ей аккомпанируют. Да и сами трехствольные кугиклы называются придувальными. Особенности звукоизвлечения на кугиклах, ритмические сочетания отдельных партий придают звучанию ансамбля кугикл живой, чрезвычайно жизнерадостный характер. Репертуар наигрышей на кугиклах довольно богат: плясовые песни, наигрыши для плясок («Тимоня», «Акулинка», «Смиренушка», «Барыня» и мн. другие).

Кугиклы также используют и в смешанных ансамблях народных инструментов, о чем мы уже упоминали выше. Тембр кугикл гармонично сливается с тембрами других духовых деревянных инструментов и скрипкой. (4;111).

Как видим, инструментальная музыка фольклорной традиции Белгородчины необычайно многогранна. Она – сплав особой «выходки» народных исполнителей, их творческой и бытовой правды жизни, духовного лада и гармонии.

Список литературы:

1. Быкова Т.П. Ивнянские родники: часть I./ Т.П. Быкова. – Ивня, 1998. – 31с.
2. Быкова Т.П. Ивнянские родники: часть II. / Т.П. Быкова. –Ивня, 1999. – 27с.
3. Быкова Т.П. Ивнянские родники: часть III./ Т.П. Быкова. – Ивня, – 2000. – 25с.

4. Жиров М.С. Региональная система сохранения развития традиционной художественной культуры: Учебное пособие. / М.С. Жиров. – Белгород, 2003. – 312 с.
5. Карачаров И.Н. Песенная традиция бассейна реки Псел./ И.Н. Карачаров. – Белгород, 2004.-422 с.
6. Сборник научных статей и фольклорных материалов из «Экспедиционных тетрадей» / Ред.-сост. В.А. Котеля. – Белгород: издание БГЦНТ.

*М.Н. Жогова,
преподаватель по классу хоровых дисциплин
МБУ ДО ДШИ п. Ивня*

Работа с плохо интонирующими детьми («гудошниками») в младшем хоре

При работе с младшим хором руководители детских хоров часто сталкиваются с проблемой «гудошников», т.е. детей, не умеющих правильно интонировать. Решение данной проблемы зависит от правильного понимания истинной причины плохого интонирования. В ряде случаев это происходит из-за низкого уровня развития способностей к восприятию высоты тона. Но в основном, если ребёнок слышит, что поёт не тот звук, то проблема неумения правильно интонировать заключается в способе звукообразования, в отсутствии координации между слухом и голосом.

В младшем хоре учатся дети 7-9 лет. В этом возрасте ещё не сформирована голосовая мышца, поэтому дети в пении используют грудное звучание, при котором голосовые связки работают в полном колебательном режиме, то есть смыкаются полностью, и делаются толстыми и малоподвижными. Таким образом обычно дети в процессе пения используют лишь грудную манеру голосообразования и гудят в пределах двух - трёх звуков. То есть дети пытаются петь использованным в речи грудным механизмом фонации. Ребёнок не может выйти за предел примарных тонов, он не умеет использовать иные способы управления голосовыми связками. Это и есть отсутствие между координацией слуха и речи. Диапазон таких детей в основном e^1 - a^1 .

Режим работы позволяет педагогу использовать индивидуальные занятия для исправления интонации. При индивидуальной работе достигается больше задач, чем при групповых занятиях. При близком общении ребёнок раскрепощается, не думая о том, что кто-то может услышать или увидеть его нестройное пение. Налаживается личный контакт между учителем и учеником. В индивидуальной работе учитываются особенности каждого ребёнка и применяются различные виды упражнений для каждого из них. Одному надо петь повыше, другому более мягко и тише, третьему тянуть звук или же наоборот петь стаккато. Прежде, чем начать работу педагог должен знать психофизиологические особенности своих воспитанников. Если у ученика что-то не получается, то он может потерять всякий интерес к пению, и оно вызовет отрицательные эмоции, будет избегать занятия музыкой. Поэтому нужно

строить свою работу так, чтобы развивать в ребёнке те качества, которые поддаются развитию, изменению и воспитанию, не ломая природные данные ребёнка и его возрастные особенности. Чем младше ребёнок, тем легче перестроить его голос для правильного интонирования. Работу по налаживанию координации между слухом и голосом у детей желательно проводить до восьмилетнего возраста.

Для правильной организации вокальной работы нужно грамотно определить голосовые возможности в отношении звукового диапазона в практической работе с учениками. Для воспроизведения звука мы используем органы речи, в которые входят полость рта, глотка, полость носа, гортань. К активным органам речи относятся губы, язык, мягкое нёбо, маленький язычок, голосовые связки. В музыкальных упражнениях мы используем чаще всего гласные звуки. Потому что при их произнесении органы речи не смыкаются и не сближаются настолько, чтобы образовать какую-либо преграду для выходящей из лёгких струи воздуха. Все гласные звуки – звонкие, при их произнесении голосовые связки колеблются. Чтобы избежать напряжённого форсированного звучания голоса в пении нельзя вдыхать слишком много воздуха. Кроме этого, лишний воздух, набранный в лёгкие, чрезмерно давит на связки, что влечёт за собой неточную интонацию. Таким образом, правильность певческого дыхания зависит, прежде всего, от правильности вдоха, который должен быть глубоким, быстрым, бесшумным, с расширением нижних рёбер, без поднятия плеч. При вдохе нужно сделать лёгкий зевок, который расширит глотку, подготовит форму резонатора и отрегулирует работу гладкой мускулатуры трахеи и бронхов. Затем должен произойти выдох, который нужно экономно расходовать и правильно регулировать. Сначала мы делаем упражнения для развития навыков певческого дыхания:

- спокойный вдох и спокойно короткий выдох; повторить несколько раз по руке учителя, следить за свободным положением корпуса и головы;

- спокойный и плавный вдох и более продолжительный выдох по руке со счётом учителя (на раз, два, три). Затем постепенно увеличиваем счёт, и дети сами считают при выдохе. Следим, чтобы обучающиеся не набирали слишком много воздуха;

- делаем долгий вдох, задерживаем дыхание и быстро активно выдыхаем на продолжительный звук «ф»;

- берём короткое дыхание, немного задерживаем, и постепенно выпускаем воздух на звук «ш». При этом следим, чтобы плечи у детей не поднимались;

- через нос вдыхаем воздух короткими вдохами, не поднимая плеч, положив руку на диафрагму. Должно быть ощущение надувания шарика. Затем наклоняемся и делаем спокойный выдох.

На начальном этапе работы становится понятно, что дети даже не могут себе представить, как это «переключить» звук, то есть спеть, например, после нотки «ми» нотку «фа». Нарисовав лесенку и обозначив её ступенями, педагогу необходимо показывать голосом, как эти ступени отличаются. Первые упражнения начинаются только в диапазоне e^1-g^1 , так как это единственные

звуки, которые совпадают с тонами спокойной речи ученика - гудошника. Мы провели ряд таких певческих упражнений:

– от ноты «фа» поём по полутонам вверх и вниз, на гласную «у», затем «а». Если ребёнку неудобно петь на эти звуки, то я сразу предлагаю ему выбрать тот звук, который ему легче всего произносить в пении;

– так же продолжаем петь от «фа» звук «я» по полутонам вверх две ступени (фа-диез, соль), затем возвращаемся по полутонам вниз до первоначальной «фа» и поём по полутонам вниз две ступени (ми, ми-бемоль), возвращаясь затем вверх к первоначальному звуку. При этом звук «я» поём протяжно, произнося только на первую ноту, а затем просто его пропеваем. При этом получается «я-а-а-а», вследствие чего ребёнок открывает шире рот и приподнимается нёбо;

– далее расширяем пение по полутонам по четыре, затем по пять звуков вверх и вниз. При этом чаще всего при пении вверх ребёнок начинает правильно интонировать быстрее, чем при пении вниз. Обычно на начальном этапе работы при пении вниз у ученика не получается распеться ниже ми-бемоль¹ или ре¹ (у каждого индивидуально);

– пропеваем от «ми» на звук «я» вверх полутона, вниз полутона, вверх целый тон, вниз целый тон;

– затем пробуем петь закрытым ртом (меморандо), делая внутри зевков, не смыкая челюсть (я объясняю, что делаем как будто купол или мячик во рту) по полутонам вверх и вниз, а затем по целому тону;

– поём закрытым ртом от «ми» полутона вверх, полутона вниз, затем раскрываем рот и поём на той же ноте звук «а» вверх целый тон и вниз целый тон и так далее;

– чтобы достигнуть пропевания звука на пять ступеней вверх, мы пробуем на звук «у» как бы взмывать вверх от «ре». Когда ребёнок «взлетел» вверх, я «ловлю» его верхнюю ступень, и затем прошу спеть от этого звука вниз все «пролетевшие» ступени постепенно. Например, если он пел от «ре» и остановился на ля (или иногда на си), то мы поём вниз ля-соль-фа-ми-ре (по целому тону) также на звук «у», несколько раз повторяя «взлёт» и «спуск». А, уже последующий, третий, четвёртый раз, вниз поём по полутонам например – ля, ля-бемоль, соль, соль-бемоль, фа, ми, ми-бемоль, ре);

– от ноты «ми», останавливаясь на каждой ступени поём ма-мэ-ми-мо-му, протяжно, не меняя положения голосовых связок, до той ступени, которую ребёнок достиг во время пения предыдущих упражнений. Если ребёнку не подходит (или неудобен) такой слог, то предлагаю петь на ла-лэ-ли-ло-лу, или же, на те слоги, которые наиболее удобны лично для него;

– поём на слог «лэ» от «ми» вверх по пять ступеней, возвращаясь до первой ступени вниз, в диапазоне, который сможет достигнуть сам ученик; -в процессе всей работы поём каждую ступень вверх по тонам и полутонам, чтобы закрепить звуки, которые ребёнок смог преодолеть в процессе своих индивидуальных занятий.

В своей работе мы применяем метод качественного показа и доступного объяснения ребёнку для правильного понимания и затем правильного исполнения данных упражнений. В первую очередь необходимо подойти к

работе с творческой стороны. Нужно объяснять детям таким языком, который будет наиболее близок к их возрасту и нынешнему прогрессирующему времени. То есть пытаться стать на место ребёнка и подобрать такие слова в общении, которые были бы для него наиболее понятны и ближе по своему нежному, детскому взгляду на окружающий мир. При показе ребёнку упражнений самое главное показать стройное, правильное пение, что благотворно влияет на формирование у детей слуховых представлений о высоте звука, его качестве и тембре, максимально приблизить свой голос к звучанию детского голоса по силе и тембру. Ко всему, выше изложенному, в своей работе необходимо использовать личностно-ориентировочный подход к ребёнку, который позволяет посредством на систему взаимосвязанных понятий, идей, и способов действий обеспечить и поддержать процессы самопознания, и самореализации своей личности.

Все вышеизложенные методические приемы работы помогают решению главной педагогической задачи – созданию таких условий, при которых ребёнок мог бы учиться не по принуждению, а добровольно, по собственному желанию и выбору проявлять собственную активность.

Список литературы:

1. Венгрус, Л. А. Начальное интенсивное хоровое пение. – СПб: Музыка, 2000. – 280 с.
2. Емельянов, В.В. Развитие голоса / Учеб. для вузов. – СПб.: Лань, 2000. –190с.
3. Зимина, А.Н. Основы музыкального воспитания и развития детей младшего школьного возраста/ Учеб. для студ. высш. учеб. зав. – М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2000. – 304с.
4. Роганова, И.В. Сборник методических статей Вокально-хоровые технологии / Современный хормейстер, выпуск 2 – СПб.: Композитор, 2012. – 252 с.
5. Стулова, Г.П. Хоровое пение. Методика работы с детским хором. Учебное пособие./ Г.П. Стулова. – М: Планета музыки, 2014. – 176с.
6. Степанов, Е.Н. Личностно-ориентированный подход к педагогической деятельности / Воспитание школьников, выпуск 2, 2003. – 256с.

Н.Н. Самсонова
преподаватель хоровых и музыкально-теоретических дисциплин
МБУ ДО ДМШ п. Яковлево

Использование здоровьесберегающих технологий на уроках музыкально-теоретических дисциплин

В музыкальных школах в последнее время уделяется большое внимание проблемам разработки и внедрению современных технологий, которые ориентированы на достижение положительных результатов педагогической деятельности.

Существует огромное количество педагогических технологий, которые помогают преподавателям в образовательном процессе. Знание и умение

ориентироваться в широком спектре современных образовательных технологий и способность реализовывать наиболее приемлемые для себя варианты, позволяют преподавателю использовать их более результативно.

Каждый преподаватель внедряет в свою работу определённую технологию на основе своих личных убеждений, что помогает составить индивидуальный стиль педагогической деятельности и способствует достижению максимальной результативности.

По словам профессора Н. К. Смирнова, «здоровьесберегающие образовательные технологии — это системный подход к обучению и воспитанию, построенный на стремлении педагога не нанести ущерб здоровью учащихся». [6, 56 С.]

На своих уроках использую следующие принципы здоровьесберегающих технологий:

1. Личностно- ориентированный, при котором на уроке должен быть главным ребёнок, развитие его природных возможностей.

2. Педагогика сотрудничества, при котором создаются условия для реализации задач сохранения и укрепления здоровья обучающихся.

3. Дифференцированный подход, при котором учитываются индивидуальные способности обучающихся.

Так же применяю здоровьесберегающие технологии, которые можно разделить на три основные группы:

1. Технологии, которые способствуют обеспечению оптимальных условий образовательного процесса. Это правильная организация урока, помогающая поддерживать работоспособность у обучающихся, и предупреждает их утомляемость.

2. Технологии физической активности обучающихся, своеобразные «физкультминутки», особенно для обучающихся первого класса.

3. Психолого- педагогические технологии. Огромное значение здесь имеет эмоциональный климат на уроке теоретических дисциплин. Главное, чтобы, чтобы ребенок чувствовал себя комфортно. На уроке должен присутствовать приоритет положительного стимулирования, право обучающегося на ошибку, на отстаивание собственной точки зрения, всё это помогает формированию здорового психологического климата на уроках. И обучающиеся в конце урока должны испытывать удовлетворение от достигнутых результатов.

На своих уроках я так же часто применяю ещё некоторые известные здоровьесберегающие технологии, которые позволяют разнообразить уроки теоретического цикла:

- музыкотерапия;
- ритмотерапия;
- вокалотерапия.

При прослушивании музыкальных произведений на уроках «Музыкальной литературы и «Слушания музыки» мы рассматриваем репродукции известных картин, что в свою очередь положительно влияет на психоэмоциональное состояние обучающегося. (музыкотерапия)

На уроках «Сольфеджио» большое внимание уделяется пению номеров, небольших отрывков из изученных произведений по «Музыкальной литературе». Ведь в процессе пения – укрепляется певческий аппарат, осанка,

развивается дыхание. (вокалотерапия)

Применение на уроках «Сольфеджио» музыкально- ритмических движений (особенно в первых классах), активизирует обучающихся помогая добиться эмоциональной разрядки.

Большую роль для здоровьесбережения обучающихся имеют положительные эмоции, которые он испытывает после уроков («Сольфеджио», «Слушания музыки», «Музыкальной литературы»).

Для достижения этой цели на своих уроках я применяю следующие приёмы:

- доброе отношение к ученику (обращение к нему по имени, доброе слово, юмор)

- стимулирование к самостоятельной работе на уроке и дома (посредством раздаточного материала, карточек). Это помогает закрепить веру в собственные силы.

- переход мозговой активности обучающихся в ресурсное состояние альфа-волн под определённую музыку. Особенно это актуально на уроках «Слушания музыки», так как часто обучающийся слушая музыкальный отрывок представляет себе определённую картинку, а потом пытается её нарисовать, или просто рассказать, что представлял.

Так же в конце урока нужно обсудить не только усвоенную тему, но и поинтересоваться, какой вид работы наиболее понравился обучающимся. Это позволит преподавателю выяснить какие приёмы, методы понравились и запомнились ученику лучше всего, и впоследствии применять их на уроках.

Хочется отметить, что использование здоровьесберегающих технологий способствует укреплению здоровья у обучающихся. Необходимо всегда продумывать построение урока так, чтобы чередовались разные виды работ: (устные, письменные), творческие работы и самостоятельная деятельность. Это помогает развитию памяти и одновременно отдыху учащихся.

Таким образом, можно сделать вывод, что включение в уроки теоретических дисциплин здоровьесберегающих технологий позволяет сделать образовательный процесс более интересным. Ведь использование данных технологий позволяет создавать у обучающихся рабочее настроение, способствует облегчению преодоления трудностей в усвоении материала. На таких уроках исчезает проблема дисциплины, происходит раскрепощение учащихся, открывается больше возможностей для педагогического творчества.

Практика показывает, что введение нестандартных приёмов работы позволяет обучающимся легко усваивать преподаваемый материал.

Список литературы:

1. Бабанский Ю.К. «Оптимизация процесса обучения» - М. : «Педагогика», 1997. – 138 с
2. Вайнер Э.Н. Формирование здоровьесберегающей среды в системе общего образования // Валеология. - 2004. - №1. - С. 21-26.
3. Киколов А.И. «Обучение и здоровье»: Методическое пособие.-М.,1983.
4. Селевко Г.К. «Современные образовательные технологии»-М.: «Народное образование», 1998.

5. Смирнов Н.К. Здоровьесберегающие образовательные технологии в работе учителя и школы: Методическая библиотека / Н.К. Смирнов. – М.:АРКТИ, 2003 г. – 165 с

А.А. Чижкова
преподаватель по классу фольклора
МБУ ДО ДМШ п. Яковлево

Сценическая интерпретация обряда кумления на Троицкой неделе как средство изучения традиционной обрядовой культуры Яковлевского городского округа

Одним из главных направлений работы преподавателя по классу фольклора является приобщение учащихся к культурно-историческому наследию родного края, знакомство с его самобытной культурой, фольклором, что дает детям возможность почувствовать себя наследниками и продолжателями традиционной национальной культуры. «Именно фольклор можно, да и нужно использовать как основу основ воспитания детей, универсальную педагогическую систему, в которой тысячелетия народного опыта уже отобрали самые естественные и необходимые формы развития речи, музыкальных способностей, логического и образного мышления, трудовых навыков, этических и нравственных идеалов[2,стр.48]. В процессе изучения традиционной народной культуры важное место занимает знакомство учащихся с песенно-обрядовым фольклором родного края, в данном случае Яковлевского городского округа.

Ярким и излюбленным праздником во всех селениях этого округа, в общем, как и во всем южнорусском регионе, были Троицкие святки, которые отмечали на седьмой неделе после Пасхи. Эту неделю во многих селах называли семицкой. На протяжении троицких святок совершались особые обряды, которые сопровождалась песнями. Главными действиями в это время были «завивание венка», «ряжение березки», «крещение и похороны кукушки». Все эти обряды, словно гимн цветущей природе, сопровождалась «лелешными» песнями и хороводами: «Кукушка-трава», «Луга мои зеленые», «У нас на улице», «Ой, черема - черемуха моя» и др. Одев праздничные наряды, девушки шли в лес, там они украшали лентами березу, завивая ее ветви. Каждая девушка завивала березку на себя, иногда на всех родных и гадала о будущем. Завивание происходило так: ветви украшали разноцветными лентами, сгибая их до земли, приплетая к траве. Девушка, привязывая ленточку, задуывала какое-нибудь желание. На Троицу приходили развивать березку и смотрели, сохранилась ли веточка или завяла. Во многих селах березку срубали и украшали лентами, бусами, платками, носили по селу. Наряженная березка становилась центром гуляния. Возле нее пели, играли, плясали. Затем березку топили в реке, чтобы летом дождя было много. Распространение получил обычай плести венки во время святок. Делали это по-разному: скручивали, плели косичками и перевязывали их лентами. Одевали на голову и водили хороводы и танки.

Вечером бросали венки в воду, но руками к ним не прикасаясь, а наклонившись, скидывали их с головы. При этом становились к реке спиной. По тому, какплыли венки, девушки гадали о своей судьбе: если веночек потонет, то девушке изменит милый, или в какую сторону поплывет веночек, в ту - замуж выйдет. [2,стр.37]

Особо интересен обряд, отмечаемый в начале зеленых святок, крещение и похороны кукушки», который совершали девочки 10-15 лет. А в некоторых селах и хуторах и молодые , только что вышедшие замуж женщины. Накануне праздника девочки-подростки делали кукушку. В одних селах это была кленовая ветка размером метр или 1,5 метра, которую украшали лентами, в других делали из тряпок куклу в виде человека. Кукушку ставили в святой угол под иконы до следующего дня. На Семик, четверг на троицкой недели, девочки совершали с кукушкой обрядовые действия. В селе Пушкарное в этот день девочки-подростки собирались в саду. Пожилая женщина готовила им угощения: яичницу, молочный кулеш. Перед тем, как садиться есть, на стол клали большой веночек. В середину венка сажали три куклы – две кукушки и куковей, сделанных из пеньки, и обвязывали их лентами. Их покрывали атласной тканью или тюлем. Девочки «кстили» (крестили) кукушку, ходили вокруг стола и пели песни «Трава моя, травушка», «Зацвело вишенья», «Кукушка-трава», «Кукушечка, не кукуй». Перекрестив кукушку, девочки кумились. Они становились по двое, руки поднимали вверх, в руках держали бусы, три раза целовались через бусы, а затем ими обменивались, после чего ходили парами и пели «Ой, кумушки, голубушки». В завершение обряда у трапезы с яичницей. Отобедав, играли в «ручеек», пели песни. Вечером девочки разбирали кукушек по домам, а веночек несли на реку и бросали в воду, «чтобы вода весь год питала растительность». В селе Быковка во время обеда к девочкам присоединялись замужние женщины. После обеда они ходили с песнями по селу. В селе Гостищево кукушку зарывали (хоронили) на огороде в Семик и откапывали на Троицу. В селе Дмитриевка кукушку, наряженную в сарафан, шапочку, заплечник, относили в сад и оставляли там на дереве. Считалось, что кукушка улетела. В селе Бутово кукушку, сделанную из травы, несли на луг. Там бросали в траву и шли обедать. После возвращения искали ее, найдя, разрывали на части.

Освоив исторические традиции празднования Троицы и обрядов троицкой неделе, переходим к сценическому воплощению обряда «кумления» девочек на семицкой неделе. Праздник проводится на спортивной площадке или поляне. Необходимый реквизит для обряда: венки из березы (15 штук); рушник; тюль (1м*1м); самодельные куклы, олицетворяющие кукушку и куковей; три круга на палках, украшенных лентами и искусственными цветами для игры «Заплети косу».

Преподаватель (на фоне музыки):

К нам праздник пришел,

Пришла Троица!

Травой-муравой земля покроется,

Цветочками приукрасится.

Красны девушки придут ко березоньке,

Хоровод заведут с песней звонкою!
(Поет песню «Ой, кумушки»).

Русская народная песня «Ой, кумушки».

Ой, вы кумушки, вы кумитесь.

Кумитесь, любитесь.

Кумитесь, любитесь -

любите и меня.

Вы пойдите в зеленый сад -

возьмите и меня.

Вы будете цветы там рвать -

сорвите вы и мне.

Вы будете венки сплетать -

сплетите вы и мне.

Вы пойдите на реку Дунай -

возьмите и меня.

Вы будете венки в воду пускать -

пустите вы и мой.

Ваши венки по верху плыли -

а мой на дно пошёл.

Ваши дружки с войны пришли -

а мой не пришёл.

Он сам нейдёт, письма не шлёт -

забыл про меня.

На начальных словах песни выходят девочки фольклорного ансамбля. В руках несут поочередно кукол, олицетворяющих кукушек и куковей, венки из травы, рушник и тюль. Венки кладут один на один на импровизированный стол (в данном случае стул), покрытый рушником. Во время звучания следующих куплетов песни кукол усаживают в середину венков и покрывают стул с венками и куклами тюлем. Ходят вокруг стула в хороводе и поют русскую народную песню «Ты, кукушка-травя». В ходе песни разделяются на пары и ходят парами, останавливаются, поднимают руки вверх, в руках держат бусы.

Русская народная песня «Ты, кукушка-травя».

Преподаватель.

Кумушка –голубушка,

Серая кукушечка,

Давай с тобой, девица,

Давай с тобой покумимся.

Нам с тобой кумиться,

Век не браниться.

Девочки: Целуемся, милуемся, кумимся!

Каждая пара три раза целуется через бусы, а затем ими обменивается.

Преподаватель

Вы на троицын- то день

Ну-ка бросьте свою лень,

Подходите к нам играть

Будем вас мы забавлять...

Дорогие мои кумушки-подруженьки, давайте мы с вами поиграем, ленты в косы позаплетаем и посмотрим, у кого коса получилась краше да ровнее. А заодно и песню веселую споем. Одно условие: ленту из руки в руку не перекладывать!
Девочки играют в игру «Заплети косу» и поют песню Белгородской области «Да деревня, деревня»

Преподаватель

Все косы получились красивые, все девицы наши умелые и пригожие.

Угощайтесь, кумушки мои, пирожками вкусными.

Какой праздник без угощения?!

Угощает девочек пирожками.

Преподаватель

Ох, хорош день! Хороша Троица!

Пусть сердца раскроются

На святую Троицу!

А теперь по русскому обычаю

Березку нам потопить нужно,

С песнями, плясками, весело, дружно.

Айда все на реку!

Список литературы:

1. «...Да на нашей стороншке приволья довольно...»// Традиционная культура Яковлевского района.- Часть 1. Сборник статей и фольклорных материалов/ Ред.-сост. И.И.Веретенников, Н.В. Солодовникова Н. – Белгород: издание БГЦНТ, 2004.- 86с.
2. Шацкая В.Н. Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества/ В.Н. Шацкая. – М.: Педагогика, 1975. -198с.

специализация хореографии

О.В. Носарева

*преподаватель по классу хореографии
МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

**Творчество и творческая деятельность хореографического коллектива
и его руководителя**

В настоящее время многие хореографические коллективы способны создать благоприятную творческую атмосферу, а педагоги организовать правильно и полноценно воспитательно-образовательный процесс в коллективе.

Решением проблем воспитания и развития личности в хореографических коллективах может быть лишь правильный методический подход руководителя к творческим особенностям каждого отдельного участника и коллектива в целом.

Педагогический процесс в любом коллективе специфичен по организации, содержанию, методике проведения и используемым средствам. Специфика эта определяется также характером и основным предметом деятельности, которую выполняют члены коллектива.

Эффективность творческой деятельности может определяться формированием с ее помощью творческого типа личности. Данный критерий является определяющим для самодеятельного художественного творчества, ибо эта задача - важнейшая из его функций [7, 25].

Коллектив, основной предмет деятельности которого – искусство, а основная цель – формирование и удовлетворение духовно-эстетических потребностей народа. В самодеятельном художественном коллективе эта цель трансформируется в область решения воспитательных задач, прежде всего среди непосредственных исполнителей. Творческий процесс реализуется благодаря вовлечению их в художественно-творческую и социально-культурную деятельность. Осуществляется эта деятельность во время учебных, репетиционных, художественно-образовательных занятий, концертных выступлений [11, 15].

«Творческая деятельность ... является не только школой собственно художественного мастерства, но, – что, может быть, еще более важно, – школой жизни, школой гражданственности. Другими словами, пробуждаясь к активной художественной деятельности и развивая свои способности, человек не просто утверждает себя в искусстве, а, прежде всего, утверждает себя как член общества, чья деятельность и чей талант общественно необходимы и полезны» [10, 33].

Творчество – есть высший вид человеческой деятельности. В результате творчества возникают новые ценности в социальной, научной, технической, художественной области. Включение учащихся в массовую работу (организаторскую, воспитательную) обеспечивает общественную реализацию плодов творчества, обогащает темами и проблемами для творческой разработки, приносит общественное признание. В ходе целенаправленной и многоплановой деятельности природные задатки к творчеству, которыми в различной мере наделены все люди, развиваются в творческие способности. Способности – одно из самых динамичных свойств личности.

Не менее важно и то, что коллективная форма организации творческих занятий и учебного процесса, деятельное включение их в многократную работу среди масс придают творчеству новое качество – социально-творческое, социально преобразующее. Для того чтобы коллектив приобщился к высшему и благороднейшему виду творчества – социальному, он должен обладать целым рядом качеств. Практика хореографического ансамбля не может сводиться к узкому исполнительству, а должна представлять творческий насыщенный процесс освоения танцевального искусства. При наличии таких условий данный коллектив можно с полным правом назвать творческим [7, 52].

Одна из основных задач – творческое развитие личности, которое наиболее активно осуществляется в процессе художественной деятельности, особенно в условиях танцевального коллектива. Осваивая танцевальный номер через художественные образы, через их эмоциональное восприятие и переживание, человек глубже чувствует прекрасное и безобразное, возвышенное и низменное

в окружающей его действительности, являясь тем самым «резонатором» доброго начала в человеке.

Необходимость творческого воспитания обусловлена тем, что развитие личности в одном виде деятельности распространяется на все другие виды жизнедеятельности человека.

Творческая деятельность помогает расширить свой художественный кругозор, осуществить переход к более глубокому познанию искусства.

Творческая деятельность руководителя хореографического коллектива заключается в передаче всех своих душевных и физических сил, знаний и всего себя, без остатка, ничего не оставляя на завтра, уметь проникнуть в психологию участника коллектива, изучить ее. Выделить главные достоинства, понимать его слабости.

Каждый творец знает тот особенный, прекрасный миг в работе, когда однажды из всего рабочего, будничного, привычного вдруг проступает четкий контур выросшей громады – всегда немного неожиданный и непохожий на тот, который много раз рисовало воображение.

«Строительный материал», над которым работают руководители – это молодые, восприимчивые, жаждущие умы. Используя свойства этого материала, они придают ему совершенную форму, воспитывая его нравственно и эстетически [7, 16].

Поэтому если хочется работать с творческими людьми, нужно стать их товарищем и другом. Тот, кто учит других, должен сам много знать. Тот, кто воспитывает, должен быть воспитан сам. Из этих двух истин и вытекает высокое требование к облику руководителя хореографического коллектива.

На занятиях руководитель выступает посредником между участником коллектива и обширным, прекрасным миром искусства. Педагогическая задача руководителя состоит в такой организации процесса познания искусства, который способствует естественному и органическому проявлению собственных духовных сил и соответствует данной ступени его творческого развития.

Приводить в действия свои знания, свое умение помогают педагогические и организаторские способности. К педагогическим способностям относятся наблюдательность, воображение, внимание, а к организаторским – инициативность, умение мобилизовать участников коллектива, требовательность, умение планировать и контролировать [7, 32].

Педагогическую наблюдательность характеризует постоянная потребность присматриваться к людям, подмечать в их внешнем облике и поведении то, что на первый взгляд не каждый заметит. Умение наблюдать имеет огромное значение в воспитательной деятельности коллектива. Только систематическое накопление психологических наблюдений, изучение интересов и запросов помогают определить правильное направление в работе творческого коллектива и увидеть в общей массе каждого отдельного человека. Педагогическое воображение - сложная психологическая функция, без которой невозможно продуктивная воспитательная деятельность, которая обязательно требует мысленного предвиденья результатов своего труда. Внимание - это свойство психики, которое дает возможность человеку отвлечься от окружающих раздражителей и направить свое сознание только на

определенные предметы, действия, мысли. А в воспитательной работе руководителя необходимо распределение внимания. С одной стороны, направить свое внимание на себя, на то, что должен сделать сам, а с другой стороны, в поле внимания всегда находится весь коллектив и отдельные личности.

Если руководитель не будет инициатором всех интересов и полезных дел в коллективе, то не стоит и говорить о его организаторских способностях [1, 21].

Жалким и беспомощным выглядит тот руководитель, который не умеет привлечь и организовать свой коллектив. Чтобы включить всех в работу коллектива, важно увлечь их идеями, захватывающими перспективами, вызвать желание заниматься, преодолеть возникшие трудности, то есть уметь всех мобилизовать.

Учитывая эти способности руководителя, решается нелегкая задача – формирования коллектива. Руководитель здесь часто выступает во многих ролях. Он психолог и педагог, руководитель, воспитатель и друг, пример для подражания.

Перед каждой встречей с коллективом руководителю необходимо не только продумать план занятий, но и хорошо к нему подготовиться. Каждое занятие надо сделать ярким и понятным. Интересная форма построения занятий увлекает и способствует лучшему усвоению. Взаимоотношения должны быть доброжелательными, равными со всеми. Нельзя более способных и ярких только хвалить. Нельзя менее способным указывать только на их недостатки.

Профессионализм руководителя, дающий возможность почувствовать творческую уверенность, рождает у участников коллектива ощущение собственной состоятельности [1, 49].

О полноценном эстетическом воспитании в самодеятельности можно говорить только тогда, когда руководитель коллектива обладает двумя качествами - нравственностью и профессиональной чистоплотностью. Тогда творческий результат даст результаты.

Таким образом, творческий авторитет руководителя создается его знаниями и поддерживается чутким отношением к участникам. Он должен быть душой коллектива, образцом дисциплинированности, культуры поведения. Руководитель должен четко прислушиваться к желаниям и настроениям участников, разумно и тактично предостерегать их от возможных ошибок. В его работе не должно быть «мелочей», а возникшие трудности следует преодолевать упорством, волей и настойчивостью.

Список литературы:

1. Бакланова Т.И. – Самодеятельное художественное творчество в СССР. Уч. пособие. М., 1986.
2. Белянская Л.Б. – Хочу на сцену. Донецк, Сталкер, 1997.
3. В.Г. Мурашко. Критерии оценки любительского творчества как уникального социально-культурного явления. БГУК, статья.
4. Веселова Ю.Г. Духовно-нравственный потенциал русского народа. – М., 2003.
5. Волков И.П. – Воспитание творчеством. М., Знание, 1989.
6. Воловик А.Ф., Воловик В.А. - Педагогика досуга. М., 1998.

7. Галин А.Л. – Личность и творчество. Новосибирск, Прогресс, 1999.
8. Демченко А.К. - Возможности российского досуга, М., Клуб, 1996.
9. Евкин С.И., Шехтман Л.Б. – Художественная самодеятельность России. М., 1987
10. Емельянов Л.П. – Фольклор и художественная самодеятельность. Л., Наука, 1992.
11. Панин Т.Д. Русский прорыв: быть или не быть народному искусству
12. Пахомова Н.К. Фольклорные традиции России. – М., 2003.
13. Петровский Е.Н. Культурное наследие. – М., 2001.
14. Поздних И.К. Народное художественное творчество в России
15. Платонов Ю.П., Психология коллективной деятельности: Теоретико-методологический аспект. – Л: Изд-во Лен. ун-та, 1990.-181 с.

В.А. Ченцова

*преподаватель по классу хореографии
МБУ ДО ДШИ п. Ивня*

Импровизация в хореографическом искусстве

Творческая составляющая жизнедеятельности детей и подростков способствует эмоциональному, культурному развитию, становлению личности в целом. Такой вид искусства, как хореография воздействует на человека посредством взаимодействия музыки и пластики. Обладая силой эмоционального воздействия, танец воспитывает чувства человека, формирует его художественный вкус. Занятия хореографией оказывают влияние на физическое развитие ребенка, формирование силы воли, выносливости, приобщают к здоровому образу жизни и учат преодолению трудностей в процессе достижения результата.

Одной из задач развития творческих способностей детей, потребности самовыражения в движении под музыку является развитие способности к импровизации.

Для многих импровизация в танце не радость, а мука. Вместо потока и свободы – ощущение собственной неполноценности и вопрос «что делать?». Важно понимать, что импровизация полностью базируется на эмоциях. Умея фантазировать в танце, можно чувствовать себя более раскованно и непринужденно, можно не бояться показать свои самые сильные эмоции, так как от них рождается настоящий танец.

Танцевальная импровизация – это сердечный взрыв, острое переживание. Хореографы-импровизаторы переполнены эмоциями, которые внешне выражаются в их телодвижениях. Танцевать – значит стремиться к высшей ступени физического, эмоционального, психического накала.

Навыки в танцевальной импровизации – это действия, доведенные до автоматизма. Они должны осуществляться быстро и точно, без участия сознания.

Для того чтобы научиться импровизировать нужно чувствовать и понимать музыку, обладать вниманием, воображением, верой в представляемые обстоятельства, знать свои двигательные возможности, соблюдать нормы хореографического поведения.

Для импровизации характерен принцип «повторение без повторения». Надо приучать обучающихся к тому, чтобы постоянно варьировать найденным навыком или приемом, каждый раз искать оптимальную форму действия, которая будет максимально выражать сущность сиюминутно переживаемой эмоции.

При освоении материала преподавателю и обучающимся необходимо соблюдать правила:

- любое задание преподавателя должно восприниматься обучающимися и выполняться ими, как целенаправленное действие;
- задания преподавателя, обучающиеся должны реально «проживать»;
- преподаватель не должен показывать, как выполняется то или иное задание. Каждый обучающийся обязан искать и находить свое индивидуальное решение, отвечающее его психофизическим возможностям и эстетическим направлениям.

Импровизация предполагает сотворчество с телом, признание одинаковой значимости предварительно оформленных замыслов, опыта и сиюминутных импульсов. Импровизация основана на памяти и степени подготовки обучающегося. Чем богаче выбор выразительных средств, тем оригинальнее и неожиданнее будет импровизация.

Важно учитывать и фактор накопления информации. Система накопления танцевального материала связана с мировоззрением обучающегося, окружающей его средой и поставленными перед ним целью и задачами. Музыкально-хореографическая память требует постоянной тренировки. И во время выполнения задания на импровизацию от обучающегося требуется умение почерпнуть из памяти нужную информацию в необходимом количестве и с определённой быстротой.

Импровизация требует высокого мастерства, постоянного совершенствования, универсальных знаний, способности к структурному мышлению, владению системой приёмов и хореографической школой.

Урок импровизации помогает раскрепощать и раскрывать творческую натуру обучающегося. Развивая ассоциативное мышление, позволяет воплощать задуманные образы через пластику тела. Урок импровизации - творческая лаборатория для обучающихся, где они имеют возможность полностью реализовать свои желания. Это урок самостоятельности, свободы в мире танца, а задача преподавателя - раскрыть и развить творческую личность способом импровизационного задания, помочь ребенку логически думать и свободно фантазировать.

В начале работы с детьми младшего школьного возраста уделяется особое внимание освоению образно-игровых движений (это игровые разминки, пальчиковые игры, игры на развитие воображения, эмоций и мимики). На этих же упражнениях начинается развитие элементарных двигательных качеств,

пластичности, координации движений. Ассоциации на образах животных «Кошечка» - на развитие гибкости, пластики рук «умывается».

Занятия танцевальной импровизацией дают возможность каждому человеку обрести:

- свободу от психологических зажимов эмоций, чувств и самого тела;
- усовершенствование собственного репертуара движений, пластичности и грации;
- гармоничное восприятие себя, своего собственного Я;
- источник позитивной энергии внутри себя.

Музыкально-ритмические движения можно рассматривать, как волевые проявления, так как ребенок действует сознательно, выполняя поставленные задачи. Радуюсь музыке, ощущая свободу исполнения движений, ребенок эмоционально обогащается, что сказывается на формировании личности ребенка.

Импровизация, как у детей, так и у взрослых возможна только на базе развития музыкального слуха, творческого воображения, а так же на основе свободного владения своим телом, то есть тогда, когда движения автоматизированы и не отвлекают внимания на технику их исполнения.

Преподаватель должен всеми доступными средствами добиваться, чтобы в своих импровизациях обучающиеся не использовали стереотипные, общераспространенные комбинации движений, чтобы по максимуму проявляли свою природную духовно-мышечную свободу. Задача преподавателя – научить детей ощущать каждый свой мускул, сустав, каждый изгиб своего тела.

Успешность импровизации также во многом зависит от настроения и открытости. Невозможно импровизировать, просто заучив некоторую последовательность движений. Только внутренняя свобода дает простор для выражения своего внутреннего «Я» через движения танца. В танце можно выражать совершенно разные эмоции и ощущения, нужно просто правильно подобрать музыку и прислушиваться к ней.

Обучающемуся хореографического отделения нужно уметь импровизировать в танце, прежде всего, для того, чтобы сделать свой танец живым, разнообразить свои танцевальные движения, уметь выразительно передать характер танца, его идею. К тому же импровизируя под любимую танцевальную музыку, легко избавиться от стресса, сбросить с себя напряжение.

Список литературы:

1. Богданов Г. Семь шагов к навыкам плясовой импровизации: Учебно – методическое пособие. М.: Всероссийский центр художественного творчества, 2014
2. Гиршон А. Импровизация и хореография. Контактная импровизация. – Альманах 1, 2012.
3. Гленн Вильсен. Психология артистической деятельности. Москва, Когито-центр, 2013.

Формирование навыков обучающихся в передаче цветовой гаммы в зависимости от освещения

Известно, что свет, как цвет является важнейшим выразительным элементом композиции в живописном произведении. Цветовая гамма и построение освещения помогают художнику выделить главное, задать настроение, выразить мысль произведения, составляют смысловую основу композиции.

Во все времена живописцы уделяли свету большое внимание, рассматривая освещенность предметов, как образное начало в постановке, способное вызвать у зрителей определенное настроение.

Начиная с середины XIX в. На развитие живописи начал оказывать влияние французский импрессионизм. Художники стали проявлять больше интереса к среде, к освещению к цветовым составляющим на поверхности предмета. За счет обогащения световыми эффектами значительно расширились живописные возможности палитры художников.

Русские художники В.Поленов, В.И.Суриков, Серов В.А., Грабарь И.Э. и другие, внесли огромный вклад в развитие живописи и передачи освещения, построение цветовой гаммы живописного полотна. На полотнах, написанных на воздухе, цвет становится более трепетным, обогащается тончайшими холодными оттенками от голубого неба и рефlekсами от солнечных лучей.

Свет создает множество цветовых оттенков и дает ощущение богатства окружающей среды.

Влияние освещения на цветовую гамму живописной работы является основной задачей в работе художника и на данный момент является мало изученной и освещенной.

Качество образования в детских школах искусств является одним из наиболее важных показателей системы образования в области искусства.

На современном этапе развития художественного образования ДШИ и ДХШ выполняют важную социально-культурную и социально-экономическую миссию: в первую очередь – это допрофессиональная подготовка обучающихся. В решении данной задачи особую значимость приобретает грамотный, профессиональный и квалифицированный подход в обучении изобразительному искусству. Поэтому особенно актуально развивать художественные навыки и умения анализа световоздушной среды, цветовой гаммы у обучающихся.

Выделяют следующие виды освещения:

- Освещение в композиции станковой на пленэре: утро, солнечный день, вечер, ночь, пасмурный день;
- Освещение комнатное с искусственным светом, естественное (без источника освещения).

Рассмотрим основные виды освещения на открытом воздухе (пленэре) в композиции станковой.

В природе существуют лишь два источника света, по своей мощности не уступающие друг другу - солнце и купол голубого неба, следовательно, есть два цвета освещения – желтый и голубой.

Солнце – яркий источник цвета, но голубой купол небес огромен по своим масштабам, поэтому все на земле освещается двойным освещением желто-голубым. При этом солнечное освещение - направленное, небесное освещение – это рассеянное.

Многие обучающиеся вообще не умеют анализировать, «не видят» закономерностей в изменении цвета. Частыми ошибками является то, что «свет» оформляется только цветом солнечного освещения – желтым оттенком и при этом обычно не учитывается высота расположения источника света. Цвет освещения неба (голубой оттенок) обучающимися в освещенную часть вообще не вносится.

Итак, освещение на пленэре: утро, солнечный день, вечер, ночь, пасмурный день.

Утро. Источник света светло-желтоватое солнце и светло-голубоватое небо с проблесками розоватого. Общий тон неба – темный, насыщенный плотный. Локальный цвет предметов представлен в полном объеме. Освещенный участки имеют собственный цвет с голубоватыми нежно желтоватыми, голубоватыми и розоватыми оттенками. Все предметы имеют оттенки нежного спокойного цвета неба. Падающие тени спокойного теплого оттенка. Утренний пейзаж внушает спокойствие. Примером могут послужить произведения Б.М. Кустодиева «Масленица», А.И. Куинджи «Море. Крым», М.А. Врубель «Царевна –Лебедь» и т.д.

Летним днём источник освещения желтоватое солнце и светло-голубоватый купол неба. Локальный цвет предметов представлен в полном объеме. Общий тон неба становится светлее, т.к. яркое солнце высветляет цвет неба и его свет. Освещенный участки имеют собственный цвет травы, дороги, дерева. Тени охристо-зеленоватые, не большие, в тень проникает мало солнечных лучей, и тень образуется только за счет синего рефлекса неба и рефлекса самого предмета. Дали выражено голубоватые-сиреневатые, передний план в спокойных разнообразных оттенках. Летний пейзаж внушает спокойствие и умиротворение. В качестве примера произведения И.И. Шишкина «Полдень. В окрестностях Москвы», Ф.А. Васильева «На острове Валааме»,

Летний вечер. Источник освещения - желтовато-оранжевое солнце голубовато-розовые оттенки и сине-голубой купол неба. Локальный цвет изменяется. Тон неба становится плотным, темным, т.к. сила солнечного света ослабевает, угасает, а купол неба в свою очередь цветным рефлексом ложится на землю. Освещенные участки окрашиваются в более теплые цвета - охристый, тёплый зелёный, охристо-коричневатый, оранжеватый, розово-оранжеватые. Теневые участки -сине зелёный цвет, фиолетовый, голубоватый. Длинные холодные сине-фиолетовые тени признак вечера. В лучах заходящего солнца написаны натюрморты в картине «Ужин трактористов» А.Пластова. Сумерки поглощают звонкие краски, лучи заходящего солнца заливают

окружающую среду оранжевыми цветами, а тени становятся холодными, лилово-багряными.

Вечер поздний. Источник цвета –желтое солнце, поэтому цветовая гамма желтовато-оранжевая или тёмно-сине-голубовато-желтоватая (лунный свет). Локальный цвет самого предмета отсутствует. Истинный цвет предметов становится коричнево-оранжевый, с фиолетовыми оттенками или же предметы освещены лишь по кромке поверхности (А.И. Куинджи «Лунная ночь на Днепре»). Собственные тени отсутствуют.

Освещение на пленэре: пасмурный день. Цвет задает серовато-голубоватый купол неба (солнце и голубые небеса закрыты плотными серыми облаками), в этом случае преобладают серо-голубые, серо-лиловые оттенки освещения. В пасмурный день небо голубое, закрыто густыми облаками серо-голубоватого, серо-лилового, серо-коричневатого, зеленоватого оттенка. Окружающая среда (трава, деревья) – зеленовато-коричневого, зеленовато-охристого цвета. Освещенный участки имеют собственный цвет с голубоватым, холодным оттенком-насыщенный холодный зелёный. Это именно они отражаются на облаках зеленовато-коричневым рефлексом. В утренние часы общий тон неба немного светлее, чем общий тон неба вечернего. В предгрозовом состоянии общий тон неба будет немного темнее, а в цветовом отношении оттенки неба – серо-голубые, серо-лиловые. Локальный цвет представлен в полном объёме. (К.Р. Васильев «Оттепель», «Перед дождем»). Падающие тени под предметами охристо-зеленоватые или отсутствуют. Пейзаж внушает напряжение, не смотря на сближенные холодно-сероватые-зеленоватые тона.

Именно небесное освещение по сути своей рассеянное, оно обволакивает все предметы, проникает и заполняет собой буквально все.

В любое время года утром или днем, что характерно во всех видах освещения второй и третий планы будут холодными и только первый всегда остается в горячем исполнении.

Рассмотрим виды освещения в постановке натюрморта, стоящего в помещении.

Издавна, натюрморт считают лучшей школой реалистической живописи, где обучающийся постигает законы цветовой гармонии и пластику форм, учится мастерству владения техническими приемами и творческому отношению к натуре.

В отличие от творческого натюрморта, учебное задание имеет часто методические, конкретные задачи, которые допускают известную условность в подборе и группировке предметов, в постановке света и использовании драпировок. «Натюрморт – та почва, на которой крепко должна стоять художественная школа» – говорил известный художник В.С. Кашенов.

Натюрморт, стоящий в комнате, нам хорошо виден, ясны все его локальные пятна, тени, рефлекс, но при этом электрическое освещение отсутствует, и солнечный луч прямо на наш натюрморт не попадает. А что же тогда так красиво освещает натюрморт? Это голубой купол небес, это его голубой свет струится к нам в окно, освещая натюрморт таинственным, нежным, прохладным светом. Освещенная часть будет иметь нежные салативо-голубоватый, а тень теплая, оранжевато-охристые, оранжево-красные,

охристо-бордовые, красно-коричневые оттенки. Характер комнатного освещения можно проанализировать в произведениях В.А. Серова «Девочка с персиками».

При освещении комнатном с искусственным светом (электрическая лампочка, свеча) освещение будет направленное, свет излучения более тихий и темный, а именно желтовато-оранжевого оттенка. Тень, следовательно, будет холодная зелено-синяя.

Передача цветовых отношений с учетом тонового и цветового состояния освещенности, является одной из самых трудных, но в то же время-основой живописи. Не знание цветовых отношений для обучающегося, подобно слепоте. Это значит, что в сознании обучающегося, выработаны определенные стереотипы какого цвета снег? – белый; кроны деревьев? – зеленые, вода? – голубая. «Не знающий» обучающийся напишет снег в любое время суток чистыми белилами, а траву – одинаковой зеленой краской. Чтобы добиться успеха, глаз юного художника должен быть освобожден от «завесы» цветовых штампов. В основу обучения должен быть метод анализа, наблюдений и знаний.

Известный художник-педагог Н.П. Крымов писал «Говорят искусство не наука, не математика, что это творчество, настроение и что в искусстве ничего нельзя объяснить-глядите и любуйтесь. По-моему, это не так. Искусство объяснимо и очень логично, о нем нужно и можно знать, оно математично. В таком случае его можно объяснить. Можно точно доказать, почему картина хороша и почему плоха». Именно такой принцип научного подхода, наблюдений и постоянного анализа необходим на уроках живописи в Детской школе искусств. Изучая особенности изображаемого объекта, распределения света и тени на его поверхности, цветовую окрашенность в зависимости от окружения обучающийся, должен познавать закономерное, наиболее характерное в предмете. Он начинает ощущать материальность, понимать причинную обусловленность формы, пространственного положения, цветовой окрашенности, освещенности объектов действительности.

Список литературы:

1. Визер В. Система цвета в живописи. Учебное пособие – СПб.: Питер 2004 г.
2. Кирцер Р.М. Рисунок и живопись: Учеб. пособие. М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 2001 г.
3. Кузин В.С. Основы обучения изобразительному искусству 1 школе. Пособие для учителей. М.; «Просвещение», 1977 г.
4. Крамов Н.П. – художник и педагог. Статьи и воспоминания. М. 1960 г.
5. Яковлев Н.М. Методика и техника урока в школе. В помощь начинающему учителю. М., 1970 г.

Роль здоровьесберегающих упражнений на уроках в художественно-изобразительной деятельности

Береги платье снову, а здоровье смолоду.
(Русская народная пословица).

Ни для кого не секрет, что здоровье является одним из главных факторов счастливой жизни. А здоровье наших детей – это залог их правильного развития и многих достижений.

В.А. Сухомлинский был уверен в том, что «...забота о здоровье ребенка – это не просто комплекс санитарно–гигиенических норм и правил... и не свод требований к режиму, питанию, труду, отдыху. Это, прежде всего забота о гармонической полноте всех физических и духовных сил, и венцом этой гармонии является радость творчества».

Убеждение Василия Александровича актуально, ведь задача любого педагога, в том числе и преподавателя изобразительного искусства, состоит в создании благоприятных условий для внедрения ребенка в процесс творчества и подобрать методы, подходящие его психофизиологическим особенностям.

Занятия по изобразительному искусству – это особенный процесс, и нельзя преподавать этот предмет так же, как остальные. На уроках учащиеся читают, слушают, говорят, запоминают, а также реализуют свои творческие задумки, поэтому преподаватель обязан уделить особое значение здоровьесбережению.

В первую очередь необходимо следить за глазами так, как это самый драгоценный орган из всех чувств данный нам природой. Только благодаря зрению человек 90% информации фиксирует из внешнего мира. Для повседневной жизни, для учебы, для отдыха, для любого вида деятельности очень важно хорошо видеть.

Мы все должны понимать, что зрение важно беречь. Сбережение зрения учащихся в классе изобразительного искусства требует внимания со стороны взрослых, так как сосредоточенное внимание на каком-либо объекте приводит к напряжению глаз. Для того, чтобы снимать напряжение с глаз, предлагаю упражнения.

«Тренировка»

Дети выполняют движения в соответствии с текстом

Раз –налево, два – направо

Три –наверх, четыре — вниз.

А теперь по кругу смотрим,

Чтобы лучше видеть мир.

Взгляд направим ближе, дальше,

Тренируя мышцу глаз.

Видеть скоро будем лучше,

Убедитесь вы сейчас!

А теперь нажмем немного

А теперь нажмем немного
Точки возле своих глаз.
Сил дадим им много-много,
Чтоб усилить в тыщу раз!

Посмотреть влево. Посмотреть вправо.

Круговые движения глазами: налево – вверх – направо – вниз – вправо – вверх – влево – вниз.

Поднять взгляд вверх. Опустить взгляд вниз.

Быстро поморгать.

«Мой веселый, звонкий мяч»

Мой веселый, звонкий мяч,
Ты куда помчался вскачь?
Красный, синий, голубой,
Не угнаться за тобой.

Посмотреть влево- вправо.

Посмотреть вниз – вверх

Круговые движения глазами: налево – вверх – направо – вниз – вправо –вверх – влево – вниз

Зажмурить глаза, потом помигать 10 раз, Повторить 2 раза.

«Осень»

Осень по опушке краски разводила,
По листве тихонько кистью поводила.
Пожелтел орешник и зарделись клены,
В пурпуре осинки, только дуб зеленый.
Утешает осень: не жалейте лета,
Посмотрите – осень в золото одета!

Круговые движения глазами: налево – вверх – направо – вниз – вправо – вверх – влево — вниз

Посмотреть влево – вправо.

Посмотреть вверх – вниз.

Зажмурить глаза, потом поморгать 10 раз. (повторить 2 раза).

Так же на занятиях изобразительного или декоративно - прикладного искусства, могут уставать руки из-за длительной и сконцентрированной работы, поэтому необходимо снять напряжение, например, с помощью данных упражнений.

Представленные упражнения помогают укреплять мышцы кистей, развивают координацию движений пальцев рук, а также действуют на формирование способности управлять движением кисти по показу, представлению, словесной команде.

Скакалка

Обе ладони сжаты в кулачок, большие пальцы подняты вверх. Выполняются круговые движения большими пальцами («Крутим скакалку сначала в одну, потом в другую сторону»).

Я скачу, я верчу, я скачу, я верчу
Новую скакалку. Новую скакалку.
Я скачу, я учу, я скачу, я верчу
Галю и Наталку. Галю и Наталку.
Ну-ка раз, ну-ка два, ну-ка раз, ну-ка два
Учатся сестрички. Учатся сестрички.
За спиной день-деньской, за спиной день-деньской
Прыгают косички! Прыгают косички!

Гребешок

Пальцы сцеплены в замок. Концы пальцев левой руки нажимают на верхнюю часть тыльной стороны ладони правой руки, прогибая ее так, что пальцы правой руки встают, как петушиный гребень. Затем на тыльную сторону левой руки нажимают пальцы правой – и в петушиный гребешок превращаются пальцы левой руки.

Лесенка

Ноготь большого пальца левой руки кладется на подушечку большого пальца правой руки – готовы первые две ступеньки. На большой палец левой руки ложится кончик указательного правого пальца, на него – указательный левый – еще две ступеньки готовы.

Кончики всех пальцев поочередно ложатся друг на друга, мизинцы – последние. Вот лесенка и построена.

При долгом нахождении в положении сидя и в одном положении шеи так же появляется напряжение. Для расслабления мышц спины и шеи можно провести динамическую паузу.

«Все умеют танцевать»

Все умеют танцевать,
Прыгать, бегать, рисовать,
(Нога на пятку, руки на пояс, повторить с другой ноги.)
Но не все пока умеют
(Четыре прыжка на двух ногах.)
Расслабляться, отдыхать.
(Восемь шагов на месте.)
Есть у нас игра такая,
Очень легкая, простая:
Замедляется движенье,
(Руки расслабленно вниз – выдох.)
Исчезает напряженье,
(Четыре шага на месте.)
И становится понятно-
Расслабление приятно.
(Повороты, туловища, направо-налево, руки расслабленно вниз, затем потрясти кистями.)
Мы готовимся к рекорду,
Будем заниматься спортом.

(Руки в стороны - вдох, руки вниз – выдох.)
Штангу с пола поднимаем,
Держим, держим... и
Бросаем.
(Встать, руки вверх, руки вниз.)
Наши мышцы не устали

«Стрелка»

Исходное положение – стоя, спинка прямая;
руки, согнутые в локтях, подняты над головой,
ладони касаются друг друга. Нужно встать на носки и очень медленно присесть. Далее нужно медленно вернуться в исходное положение. И так повторить 3 раза.

«Дружба»

Потянуться, подняв руки вверх и слегка запрокинув голову назад. Затем плавно опустить руки вниз, очерчивая ими круг, как бы обнимая этот большой прекрасный мир.

Во время занятий, необходимо делать небольшие перерывы для упражнений или же выполнять упражнения при первой необходимости.

Детям очень нравятся такие разминки. Для начальных классов оптимально проводить упражнения в стихах, не обязательно данных, можно выбрать стихи любых детских поэтов, например: С.Я. Маршака, А.Барто и т.д. Для более взрослых детей, так же полезно проводить здоровьесберегающие упражнения, но без стихов в форме счета, и проговаривания действий. Преподаватель должен быть внимателен и вовремя подсказать, когда нужно немного отвлечься и размяться, а после, с новыми силами продолжить свою увлекательную творческую работу.

Список литературы:

1. Гужаловский А.А. Физическая культура в режиме дня учащихся. –Мн.,1976 г
2. Исаева С.А. Физкультурные минутки в начальной школе: Практическое пособие. – 2-е изд. – М.: Айрис-пресс, 2004.
3. Ковалько В.И. К56 Школа физкультминуток (1-4 классы): Практические разработки физкультминуток, гимнастических комплексов, подвижных игр для младших школьников. – М.: ВАКО, 2005 – 208 с. – (Мастерская учителя).
4. Смирнов Н.К. «Здоровьесберегающие образовательные технологии в работе учителя и школы». – Москва, АРКТИ, 2003 г.
5. Сократов Н.В., Феофанов В.Н. «Мотивационные основы здоровьесберегающего образования детей: Методические рекомендации». – Оренбург, 2001 г.
6. Цвынтарный В.В. Играем, слушаем, подражаем - звуки получаем. – Спб., 1997 г.

Развитие духовности школьника на уроках изобразительного искусства

Мы привыкли жить мигом, не задумываясь о духовных ценностях человека: об истине, добре, красоте. Постичь духовные ценности, впитать их и быть по настоящему богатым – вот чаяния поколений. Духовные ценности добываются любовью, вниманием, радостью.

Азы нравственности, постигаемые ребёнком не должны навязываться извне. Гораздо важнее сформировать нравственные понятия и представления через чувства, мысли и опыт самих детей. На этом пути неоценимую поддержку растущему человеку могут оказать занятия искусством, которые и станут начальным уроком духовности и нравственности.

Уроки изобразительного искусства являются для каждого ребёнка открытым пространством приобщения, к общечеловеческим духовным ценностям через собственный внутренний опыт, через личные, эмоциональные переживания.

Занятие изобразительного искусства ориентированы на духовно нравственное развитие учащихся в процессе художественного творчества.

Основная цель нашего предмета заключается в том, чтобы формировать у детей эмоционально-творческое отношение к миру; формировать целостную личность, человеческого в человеке; возбудить и воспитать душу ребёнка; сформировать творческие начала, которые будут раскрываться в нём в условиях систематического пробуждения к работе творческого характера.

Детские годы. Это особый период в становлении личности, и характеризуется он, прежде всего тем, что в этот период формируется и закладывается эмоциональный творческий потенциал ребёнка.

Необходимо стремиться доказать окружающему миру, что ребёнок самое драгоценное существо и обратить на него внимание как можно раньше, опираясь на всю предыдущую культуру народа, с тем, чтобы не было необходимости перевоспитывать уже сформировавшуюся личность и затрачивать при этом огромные эмоциональные, психологические усилия.

Б.М. Неменский в своей книге «Мудрость красоты» пишет: «дело не только в том, чтобы научить детей видеть, чувствовать и понимать прекрасное в искусстве. Задача гораздо сложнее необходимо сформировать у них умение творить прекрасное в своей повседневной деятельности, повседневном труде, повседневных человеческих отношениях».

Мир, окружающий маленького человека, огромен и многообразен. Но порой, мы взрослые, недооцениваем того влияния, которое оказывают на формирования чувств ребёнка повседневные, жизненные ситуации, люди, книги, средства массовой информации, произведения искусства, природа.

Смысл красоты, как и смысл жизни, – предмет философских размышлений, художественных решений, нравственных исканий. В поиске красоты и истины получают отражение сущностные силы человека, его чувства и представления, интересы и потребности, надежды и творческие замыслы.

А способность ребёнка удивляться миру, его эмоциональная чуткость дают преподавателям возможность развивать в нём эти качества. Связать их с творческой практикой самого ребёнка и с восприятием художественных произведений.

Чтобы достичь этой цели, учителя изобразительного искусства должны быть достаточно образованными, умеющими ярко, образно, эмоционально довести информацию детям. Обращая внимание ребёнка на знакомые предметы, явления, они прислушиваются к его эмоциональной реакции, помогают ему разобраться, что хорошо, что плохо, т.е. вместе с ним выносят нравственную оценку, а потом объясняют, чем вызвана та чувственная реакция. Можно попросить ребёнка воспроизвести её в изобразительной или игровой форме.

Дети могут наиболее полно реализовать свои духовные возможности в пейзажах и композициях о родном крае, в сюжетах и картинах родной природы. Необходимо, чтобы на уроках изобразительного искусства просматривалась осознанная любовь к месту, где родился и вырос, со всем тем, что составляет духовную среду человека.

Потому мы, педагоги, должны работать в условиях доброжелательности и уважения к личности ребёнка, беспредельной веры в его творческие возможности. Важно, чтобы на занятиях царил дух сотрудничества, тогда особенно ярко раскроется динамика усвоения школьниками программного материала. В таких условиях учитель может черпать в бесконечной гамме ребячьих восторгов и удивления вдохновение для себя.

Искусство предполагает духовное общение, которое должно присутствовать и на уроке изобразительного искусства. Наша цель, опираясь на представления детей, – повысить уровень восприятия. Научить понимать истинную красоту, которая не всегда может быть яркой, громкой. Мы должны научить детей воспринимать не только прекрасное и безобразное, но и подвести детей к тому, чтобы они могли не только любоваться красотой, но и беречь её, а на доброту не только откликаться, но и самим творить добро. Только тогда эти понятия станут главными в процессе становления нравственного облика человека.

Занятия по изобразительному искусству невозможны без создания особой эмоциональной атмосферы увлечённости. Её можно достичь с помощью бесконечных диалогов педагога с детьми, зрительных образов, музыки, игровых ситуаций, поэтического текста.

Весь арсенал средств работает на то, чтобы душевно разбудить ребят. Поэтому эмоциональное вхождение в тему – это самые важные, бесценные минуты занятий.

Вот почему мы на своих занятиях должны добиваться правильных ответов, не холодных и бездушных, а построенных на собственных впечатлениях и переживаниях. Именно тогда процесс восприятия искусства принимает желаемую форму, осуществляясь «в единстве мысли и чувства». Поэтому необходимо каждому педагогу через искусство формировать духовность в наших детях, создавать условия, благоприятные для сопереживания. В нём кроются истоки нравственности, и чем ярче будет сопереживание, тем устойчивее будут утверждаться нравственные начала.

И, в итоге, все знания, представления и впечатления, прошедшие через душу и сердце ребёнка, становятся его собственной точкой зрения, его убеждениями, его собственными знаниями, его отношением к прекрасному и безобразному, злу и добру, что и определяет нравственную и гражданскую позицию человека.

Список литературы:

1. Школа изобразительного искусства. В 10-ти томах, 1 том Москва. «Изобразительное искусство», 1986
2. Неменский Б.М. Педагогика искусства. – М.: «Просвещение», 2007. – 225
3. Неменский Б.М. Изобразительное искусство: ты изображаешь, украшаешь и строишь: учебник для 1 класса – М.: «Просвещение», 2007.
4. Коротеева Е.И. Изобразительное искусство и ты: учебник для 2 класса – М.: «Просвещение», 2007
5. Горяева Н.А., Неменская Б.М., Питерских А.С. Искусство вокруг нас: учебник для 3 класса – М.: «Просвещение», 2006
6. Неменская Л.А. Каждый народ – художник: учебник для 4 класса – М.: «Просвещение», 2007

И.А Суркова

*преподаватель по классу изобразительного искусства
МБУ ДО ДШИ г. Строитель*

Избавление от негативных эмоций и развитие творческого мышления с помощью арт-терапии в технике дудлинг и зентангл»

Одна из главных задач дошкольных, школьных и дополнительных учреждений уделять особое внимание внедрению в образовательный процесс, позволяющих проводить оздоровление в разнообразных формах, обеспечивающих физическое, эмоционально – ценностное, духовное, интеллектуальное благополучие детей и подростков. Особенно эффективные оздоровительные технологии терапевтического направления как, например, арт-терапия. Терапия означает «лечение»

В современном мире существует множество разнообразных техник для развития познавательных процессов, моторных функций и качеств ребенка которые нужны в любой деятельности, в том числе и в изобразительной. Все они имеют свои цели, особенности использования. Но, с введением ФГОС, система образования школьников, сильно изменилась, что требует освоения и применения новых техник для достижения целей образования.

С поступлением в школу, на ребенка «сваливается» множество различного рода информации — уроки, кружки, внеклассные занятия, общение с одноклассниками, взрослыми, учителями, родителями и т.д. Не зря современное общество называют информационным, отмечая в его особенностях высокий уровень развития и использования информационных технологий. Большой объем различной информации, которой должен владеть человек, уже с первых ступеней обучения. В настоящее время огромной

проблемой явилось не просто научение детей, наделение их определенным набором знаний, умений и навыков, сколько обучение детей ориентировке в информационном обществе, умению мыслить и работать с огромным объемом данных в современном обществе.

Одной из задач школьного психолога является обеспечение образовательного процесса, снятия напряжения, связанного с большой нагрузкой обучающихся. Поэтому так широко распространяется и используется арт-терапия. А мы педагоги дополнительного образования с вами немного и психологи. И мне как педагогу по изоискусству очень интересно было познакомиться учащихся с такой интересной техникой как дудлинг и зентангл. Независимо от возрастной специфики учащихся, работа понравилась всем.

Итак, поговорим немного из истории самого термина арт-терапии и методе или технике дудлинг и зентангл.

Термин арт-терапия образован от английских слов art – «искусство, мастерство» и therapy – «лечение, терапия» и дословно понимается как «терапия искусством».

В настоящее время дудлинг и зентангл как современные методы арт-терапии - привлекают к себе все большее внимание. Причины этого кроются в «мягкости» и привлекательности самого процесса рисования, в использовании зрительного и пластического выражения своих переживаний и конфликтов.

Психологической помощи арт-терапия существует недавно (впервые это понятие использовал художник Адриан Хилл в конце 30-х годов). Развитие арт-терапии как полноценного направления в психологии началось намного позже – с 50-х годов XX века, когда арт-терапевтические методы использовались для помощи детям, вывезенным из концентрационных лагерей нацистов в период второй мировой войны. Изначально арт-терапия опиралась на психологию Зигмунда Фрейда и Карла-Густава Юнга, согласно которой результат творческой деятельности человека отражает его бессознательное и те процессы, которые в нем протекают.

Основным достоинством арт-терапии является то, что этот метод доступен для каждого – не требует специальной подготовки, навыков и талантов. Главная цель арт-терапии – высвобождение эмоций, страхов, внутренних конфликтов. Очень важно выразить свой внутренний мир через творчество и постараться достичь душевной гармонии. Для арт-терапии очень важна спонтанность, позволяющая человеку понять свои чувства, научиться доверять, быть открытым и действовать с полной свободой. Для этого широко используется новые стили рисования.

Люди бессознательно рисуют всевозможные закорючки на полях в тетради во время урока, и я ловлю себя на мысли, как в детстве рисовала сама такие закорючки. При разговоре по телефону или совещания, взрослые ненароком выполняют незамысловатые закорючки, которые называются дудлами.

Дудлинг (от английского doodle – «бессознательный рисунок») – это рисование с помощью простых элементов (кружочков, закорючек, ромбиков, точек, палочек и пр.). Однако из этих простых элементов могут складываться сложнейшие композиции, поражающие воображение. Это рисунок, позволяющий «отключить мозг», открывающий дорогу чистому

творчеству, не скованному правилами. В стиле дудлинга можно нарисовать пейзаж, портрет, забавных персонажей и много чего еще. Еще одной его особенностью является то, что рисунок не имеет четких границ, он может быть всего несколько сантиметров и быть какой угодно правильной или неправильной формы, а может занимать огромный лист и продолжать его можно до бесконечности. Вы, наверняка, уже встречались с раскрасками антистресс? Они очень популярны сейчас. Раскрашивание небольших фрагментов этих рисунков обладает медитативными свойствами. А вот сами рисунки выполнены в технике дудлинг. Художница Джоанна Басфорд рисует целые книги-раскраски («Зачарованный лес», «Таинственный сад») в стиле дудлинг. Их с удовольствием разрисовывают и взрослые, и дети.

Еще один вид спонтанного творчества – это зентангл (от zen – «уравновешенность, спокойствие» и rectangle – прямоугольник).

В нем используются квадраты 9х9 см. Либо целый рисунок помещается в квадрат, либо квадрат произвольным образом делится на сегменты, которые, в свою очередь, заполняются различными абстрактными элементами (точечками, кружочками, ромбиками, орнаментами – на что хватит фантазии).

Это направление возникло совсем недавно, в 2006 году, на стыке спонтанной графики и медитации и было придумано американскими художниками Марией Томас и Риком Робертсом, Бекка Крахула, автор книги «Зентангл», пишет: «При создании зентангла улучшается память, стимулируются творческие способности, поднимается настроение; зентангл успокаивает в стрессовых ситуациях и может быть использован как инструмент управления гневом. Кроме того, оттачивая штрихи, совершенствуя свои узоры и рисунки, вы корректируете зрительно-моторную координацию, которая необходима для рисования, так что зентангл помогает обрести уверенность в себе».

Техника исполнения арт-терапевтических методов дудгл и зентангл

Существуют разнообразные способы повысить свою креативность, однако таких, которые бы заодно тренировали память, помогали сосредоточиться, являлись самой настоящей медитацией и при этом занимали всего 5-10 минут за сеанс не так уж и много. На уроке ребята работают 40 минут, что дает возможность увеличить потенциал своих фантазий в выполнении работы.

Дудлинг и зентангл – это техники, которые объединяют в себе рисование и медитацию. Они элементарны в освоении, не требуют много времени или особых инструментов и прекрасно подойдут и детям, и взрослым.

Зентангл рисуется по четким правилам:

- на квадратах бумаги со стороной 9х9 см рисуется абстрактный узор, не имеющий верха или низа, то есть не ориентированный в пространстве;
- черные узоры на белом фоне;
- в зентанглах могут изображаться линии, геометрия, спирали, любые узоры.

Классический зентангл выполняется так:

1. Нанесите на квадрате бумаги 4 точки в каждом углу.
2. Соедините эти точки, определив границы рисунка.

3. Карандашом нарисовать направляющие линии – струны ,чтобы разделить область рисунка на секции.

4. При помощи линера (или гелиевой ручки) заполните каждую секцию, отделенную струной, орнаментами. Некоторые участки могут оставаться открытыми.

Самый простой вариант – воспользоваться раскраской или контуром животного, цветка, птички любого фрукта, овоща или простого предмета , нарисованного по трафарету, и предложить ребёнку заполнить его простыми элементами, а потом их раскрасить. Можно усложнить задачу – разбить рисунок на части и заполнить получившиеся сегменты разными узорами.

Итак, в чём состоят различия **техник дудлинг и зентангл**? Узоры в обеих используются самые простые, но в первом случае рисование происходит на подсознательном уровне, а во втором – на сознательном и подчиняется правилам. Настоящий зентангл можно рассматривать с любого угла и с любой стороны. А если присутствует другой цвет, кроме чёрного и белого, или угадываются очертания какого-то конкретного объекта, животного, предмета или человека – тогда это одна из смешанных разновидностей – зендудлинг. Он идеально подходит для занятий с детьми например на уроках по предмету «Основы изобразительной грамоты и рисования» в возрасте от 6.6 лет, а также на предмете « Станковая композиции», «Декоративно - прикладном творчестве» в возрасте от 10лет и старше.

Преимущества дудлинга и зентангла

1. **Простота.** Вовсе не нужно уметь красиво рисовать – нужно просто выбрать любой элемент и начать заполнять им пространство листа. Это может быть волнистая линия или круги любого размера. Нарисовать их может ребенок любого возраста. Также можно использовать готовые уроки или шаблоны.

2. **Доступность.** Понадобится для выполнения работы лист бумаги для черчения, линер ,гелиевые ручки и хорошее настроение.

3. **Гибкость.** Ваше время рисованием может не ограничиваться. Работу можно выполнять от 5 мин и до того времени пока вы не переключились на другой вид деятельности. Получать удовольствие от потраченного времени над творчеством.

4. **Расслабляет и отвлекает.** Тонкая и творческая работа помогает отвлечься от негативных мыслей и успокоить свой ум. Кроме того, рисование – это еще и прекрасный способ выразить свои эмоции на бумаге и обрести душевное равновесие.

5. **Повышает концентрацию внимания.** Когда мы рисуем одинаковые, повторяющие элементы, то мы не задумываясь о деталях, удерживаем внимание на чем-то важным для нас.

6. **Эффективно при поиске различных решений.** Отделы мозга стимулирует, при таком процессе рисования, что дает анализ информации ,в этот момент мозг выдает нестандартные варианты решения. В результативности и несомненной пользе применения арт-терапевтических приемов в работе с детьми убеждает следующее:

- устанавливается тесный психологический контакт всех членов процесса;
- у ребенка появляется чувство значимости, повышается самооценка;
- воспитывается чувство коллективизма;

- отмечается высокая степень активизации самостоятельной работы каждого ребенка, малообщительные дети легко включаются в работу;
- на занятиях применяется индивидуальный подход к каждому ребенку;
- создается комфортный психологический климат: доброжелательность, открытость, откровенность, выслушиваются мнения каждого;
- стимулируется творческий подход, развивается воображение;
- идет развитие речи и коммуникативных навыков; умение четко и ёмко излагать свои мысли;

Практическая реализация работы с помощью арт-терапии в технике дудлинг и зентангл».

Как показывает практика, это превосходная работа, как индивидуально так и в группе, так как позволяет каждому ребенку действовать на собственном уровне и быть принятым. Арт- терапия может быть применена для развития навыков общения и является идеальным инструментом для повышения самооценки и укрепления уверенности в себе (и то, и другое лежат в основе желания детей «рисковать» в процессе обучения, делать ошибки и пробовать новое). Можно использовать для развития групповой сплоченности, помочь ребенку выразить то, для чего у него не находится слов, или то, что он не может озвучить.
